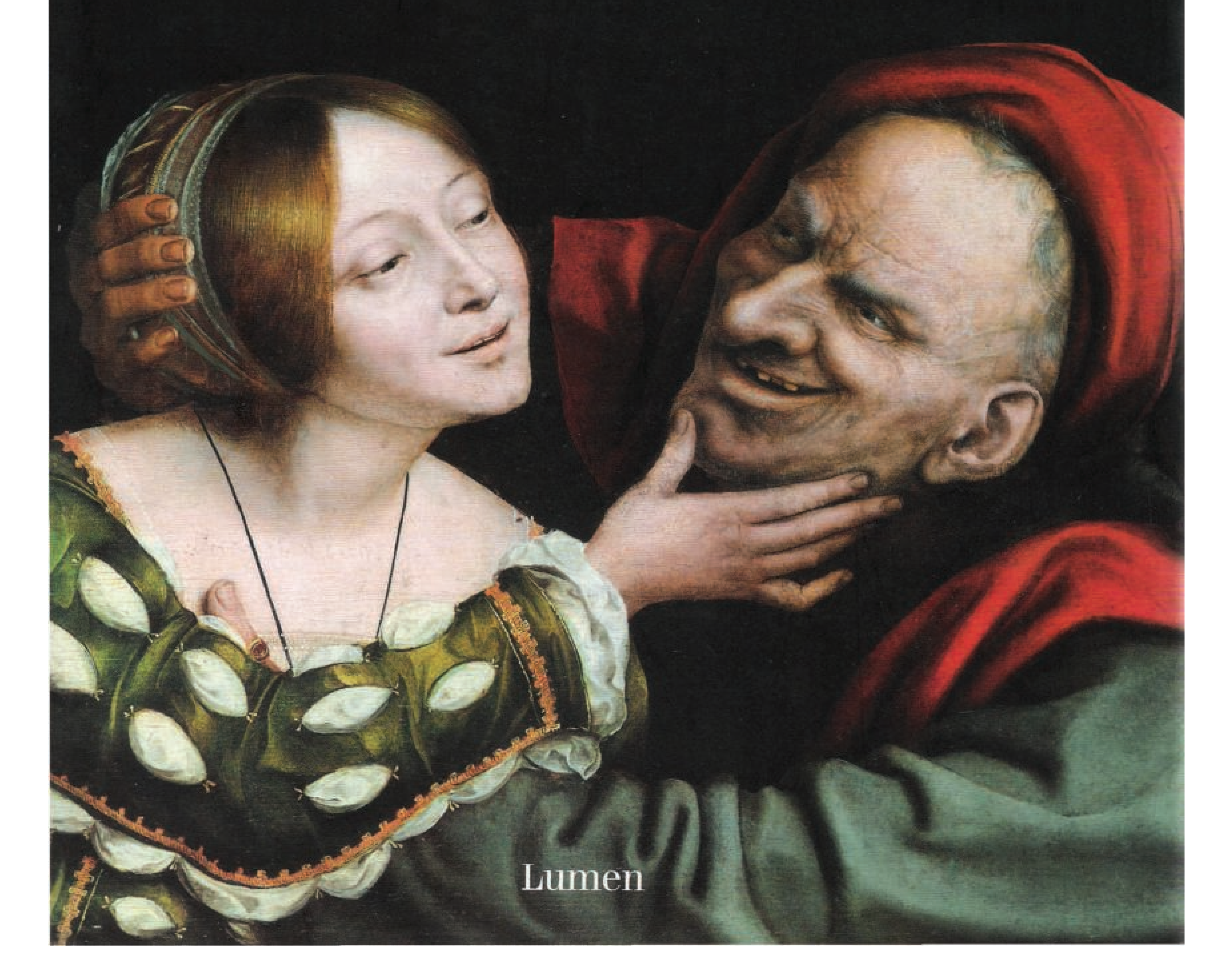
HISTORIA DE LA FEALDAD

A CARGO DE

UMBERTO ECO



Lumen

HISTORIA DE LA FEALDAD

A CARGO DE

UMBERTO ECO

Traducción de Maria Pons Irazazábal

Lumen

Directora editorial
Elisabetta Sgarbi

Coordinación de la redacción
Anna Maria Lorusso

Colaboración en la redacción
Fabio Cleto
Federica Matteoli

Proyecto gráfico
Polystudio

Maquetación
Paola Bertozzi

Documentalista
Silvia Borghesi

Realización técnica
Sergio Daniotti

Título original: *Storia della bruttezza*

Primera edición: noviembre de 2007

ISBN: 978-84-264-1634-6

Compuesto en Lozano Faisano, S. L. (L'Hospitalet)

Impreso en Italia en G. Canale, Borgaro Torinese (TO)

H 416346

ÍNDICE

Introducción 8

Capítulo I
Lo feo en el mundo clásico
1. ¿Un mundo dominado por lo bello? 23
2. Civilización griega y horror 34

Capítulo II
La Pasión, la muerte, el martirio
1. La visión «pancalística» del universo 43
2. El dolor de Cristo 49
3. Mártires, eremitas, penitentes 56
4. El triunfo de la muerte 62

Capítulo III
El apocalipsis, el infierno y el diablo
1. Un mundo de horrores 73
2. El infierno 82
3. Las metamorfosis del diablo 90

Capítulo IV
Monstruos y portentos
1. Prodigios y monstruos 107
2. Una estética de la desmesura 111
3. La moralización de los monstruos 113
4. Los «mirabilia» 116
5. El destino de los monstruos 125

Capítulo V
Lo feo, lo cómico, lo obsceno
1. Príapo 131
2. Sátiras contra el rústico y fiestas carnavalescas 135
3. La liberación renacentista 142
4. La caricatura 152

Capítulo VI
La fealdad de la mujer entre la Antigüedad y el barroco
1. La tradición antifeminista 159
2. Manierismo y barroco 169

Capítulo VII
El diablo en el mundo moderno
1. Del Satanás rebelde al pobre Mefistófeles 179
2. La demonización del enemigo 185

Capítulo VIII
Brujería, satanismo, sadismo
1. La bruja 203
2. Satanismo, sadismo y gusto por la crueldad 216

Capítulo IX
Physica curiosa
1. Partos lunares y cadáveres destripados 241
2. La fisiognómica 257

Capítulo X
La redención romántica de lo feo
1. La filosofía de lo feo 271
2. Feos y condenados 282
3. Feos e infelices 293
4. Infelices y enfermos 302

Capítulo XI
Lo siniestro 311

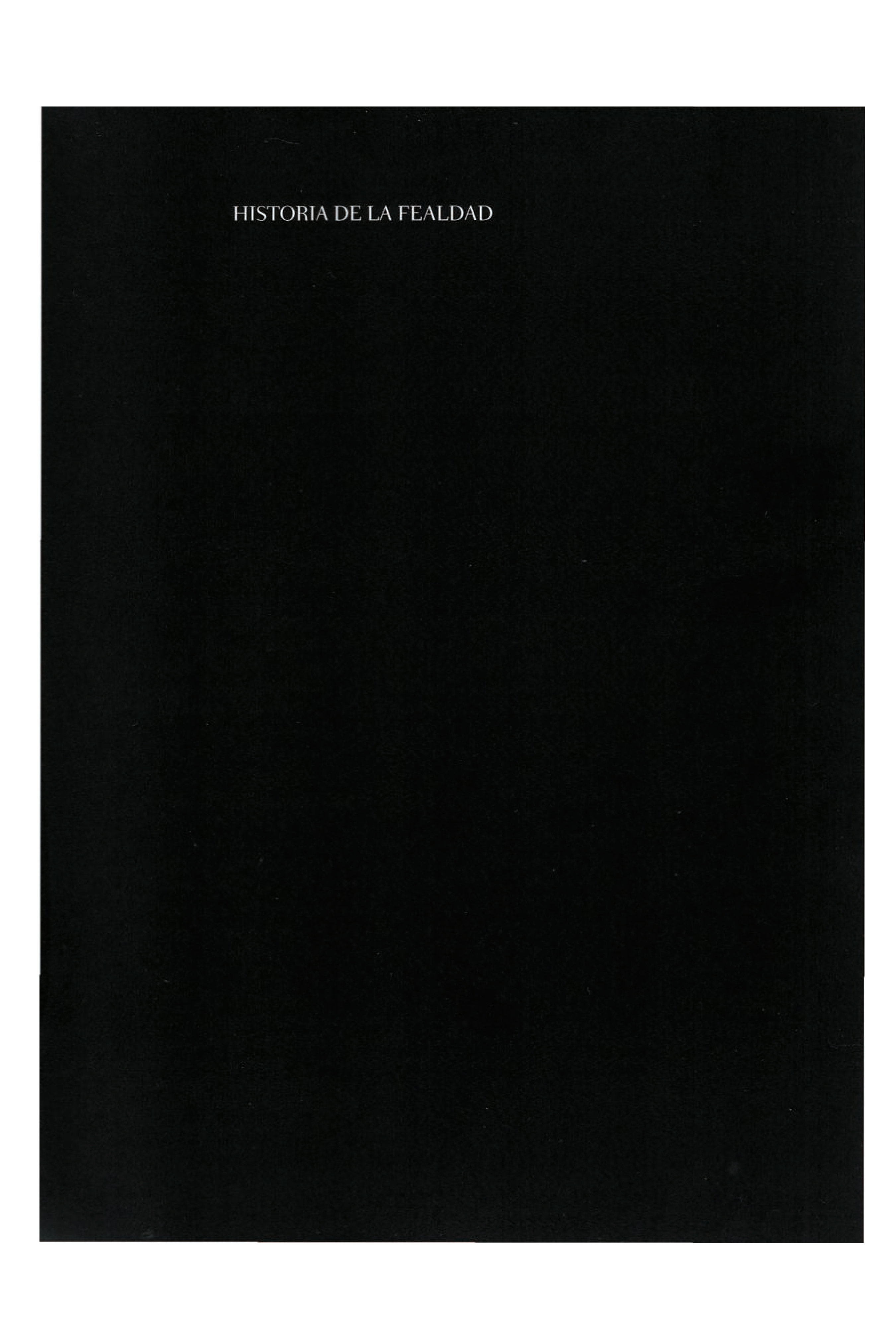
Capítulo XII
Torres de hierro y torres de marfil
1. La fealdad industrial 333
2. El decadentismo y la lujuria de lo feo 350

Capítulo XIII
La vanguardia y el triunfo de lo feo 365

Capítulo XIV
La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp
1. La fealdad ajena 391
2. Lo kitsch 394
3. Lo camp 408

Capítulo XV
Lo feo hoy 421

Bibliografía básica 441
Referencias bibliográficas de las obras citadas 443
Índice de autores y otras fuentes 447
Índice de artistas 449
Referencias de las fotografías 454



HISTORIA DE LA FEALDAD

Introducción

Pablo Picasso,
Mujer que llora, 1937,
Londres, Tate Gallery

A lo largo de los siglos, filósofos y artistas han ido proporcionando definiciones de lo bello, y gracias a sus testimonios se ha podido reconstruir una historia de las ideas estéticas a través de los tiempos. No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (de los que puede deducirse el gusto de una época determinada), la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo «feas».

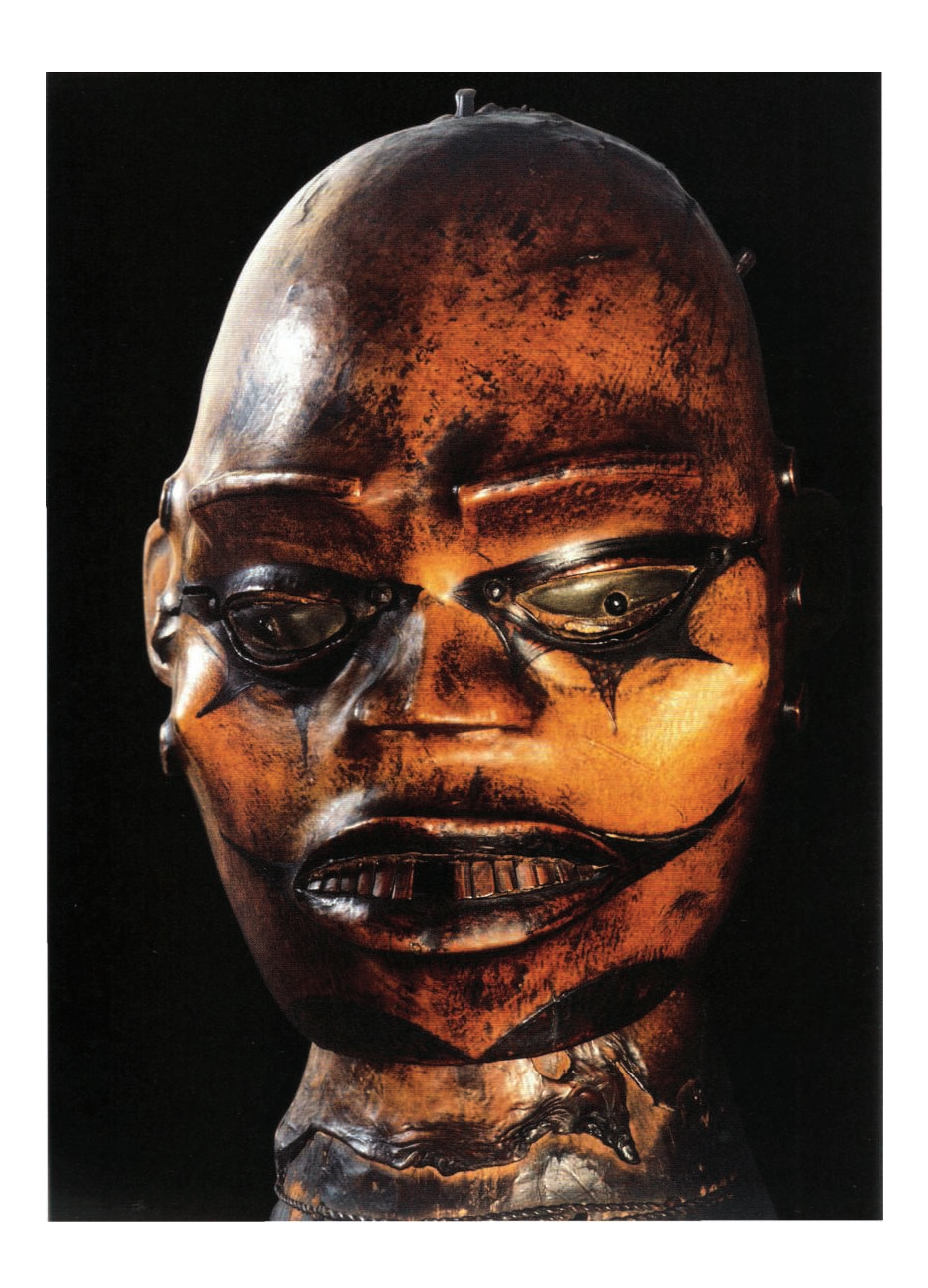
No obstante, la historia de la fealdad tiene algunos rasgos en común con la historia de la belleza. Ante todo, tan solo podemos suponer que los gustos de las personas corrientes se correspondieran de algún modo con los gustos de los artistas de su época. Si un visitante llegado del espacio acudiera a una galería de arte contemporáneo, viera rostros femeninos pintados por Picasso y oyera que los visitantes los consideran «bellos», podría creer erróneamente que en la realidad cotidiana los hombres de nuestro tiempo consideran bellas y deseables a las criaturas femeninas con un rostro similar al representado por el pintor. No obstante, el visitante del espacio podría corregir su opinión acudiendo a un desfile de moda o a un concurso de Miss Universo, donde vería celebrados otros modelos de belleza. A nosotros, en cambio, no nos es posible; al visitar épocas ya remotas, no podemos hacer ninguna comprobación, ni en relación con lo bello ni en relación con lo feo, ya que solo conservamos testimonios artísticos de aquellas épocas. Otra característica común a la historia de la fealdad y a la de la belleza es que hay que limitarse a registrar las



vicisitudes de estos dos valores en la civilización occidental. En el caso de las civilizaciones arcaicas y de los pueblos llamados primitivos, disponemos de restos artísticos pero no de textos teóricos que nos indiquen si estaban destinados a provocar placer estético, terror sagrado o hilaridad.
A un occidental, una máscara ritual africana le parecería horripilante, mientras que para el nativo podría representar una divinidad benévola. Por el contrario, al seguidor de una religión no occidental le podría parecer desagradable la imagen de un Cristo flagelado, ensangrentado y humillado, cuya aparente fealdad corporal inspiraría simpatía y emoción a un cristiano.
En el caso de otras culturas, ricas en textos poéticos y filosóficos (como, por ejemplo, la india, la japonesa o la china), vemos imágenes y formas pero, al traducir textos literarios o filosóficos, casi siempre resulta difícil establecer hasta qué punto ciertos conceptos pueden ser identificables con los nuestros, aunque la tradición nos ha inducido a traducirlos a términos occidentales como «bello» o «feo». Y aunque se tomaran en consideración las traducciones, no bastaría saber que en una cultura determinada se considera bella una cosa dotada, por ejemplo, de proporción y armonía. ¿Qué significan, en realidad, estos dos términos? Su sentido también ha cambiado a lo largo de la historia occidental. Solo comparando afirmaciones teóricas con un cuadro o una construcción arquitectónica de la época nos damos cuenta de que lo que se consideraba proporcionado en un siglo ya no lo era en el otro; cuando un filósofo medieval hablaba de proporción, por ejemplo, estaba pensando en las dimensiones y en la forma de una catedral gótica, mientras que un teórico renacentista pensaba en un templo del siglo XVI, cuyas partes estaban reguladas por la sección áurea, y a los renacentistas les parecían bárbaras y, justamente, «góticas», las proporciones de las catedrales.

Máscara para la danza, Ekoi (este de Nigeria), s.d., Nueva York, Tishman Collection

Los conceptos de bello y de feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas y, citando a Jenófanes de Colofón (según Clemente de Alejandría, *Stromata*, V, 110), «si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos, o pudiesen dibujar con las manos, y hacer obras como las que hacen los hombres, semejantes a los caballos el caballo representaría a los dioses, y semejantes a los bueyes, el buey, y les darían cuerpos como los que tiene cada uno de ellos».
En la Edad Media, Giacomo da Vitry (*Libro duo, quorum prior Orientalis, sive Hierosolymitanae, alter Occidentalis historiae*), al ensalzar la belleza de toda la obra divina, admitía que «probablemente los cíclopes, que tienen un solo ojo, se sorprenden de los que tienen dos, como nosotros nos maravillamos de aquellas criaturas con tres ojos... Consideramos feos a los etíopes negros, pero para ellos el más negro es el más bello». Siglos más tarde, se hará eco Voltaire (en el *Diccionario filosófico*): «Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello, lo *to kalòn*. Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, con sus hermosos ojos redondos que resaltan de su pequeña cabeza, boca ancha y aplastada, vientre amarillo y dorso oscuro. Preguntad a un negro de Guinea: para él la belleza consiste en la piel negra



y aceitosa, los ojos hundidos, la nariz chata. Preguntádselo al diablo: os dirá que la belleza consiste en un par de cuernos, cuatro garras, y una cola».
Hegel, en su *Estética*, observa que «ocurre que, si no todo marido a su mujer, al menos todo novio encuentra bella, y bella de una manera exclusiva, a su novia; y si el gusto subjetivo por esta belleza no tiene ninguna regla fija, se puede considerar una suerte para ambas partes... Se oye decir con mucha frecuencia que una belleza europea desagradaría a un chino o hasta a un hotentote, porque el chino tiene un concepto de la belleza completamente diferente al del negro... Y ciertamente, si consideramos las obras de arte de esos pueblos no europeos, por ejemplo las imágenes de sus dioses, que han surgido de su fantasía dignas de veneración y sublimes, a nosotros nos pueden parecer los ídolos más monstruosos, del mismo modo que su música puede resultar sumamente detestable a nuestros oídos. A su vez, esos pueblos considerarán insignificantes o feas nuestras esculturas, pinturas y músicas».

De izquierda a derecha:

Anónimo, *Juan sin miedo, duque de Borgoña*, primer cuarto del siglo XV, París, Musée du Louvre

Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, 1655, Madrid, Museo del Prado

Escuela francesa, colección estatal, *Retrato de Luis IX*, siglo XVII

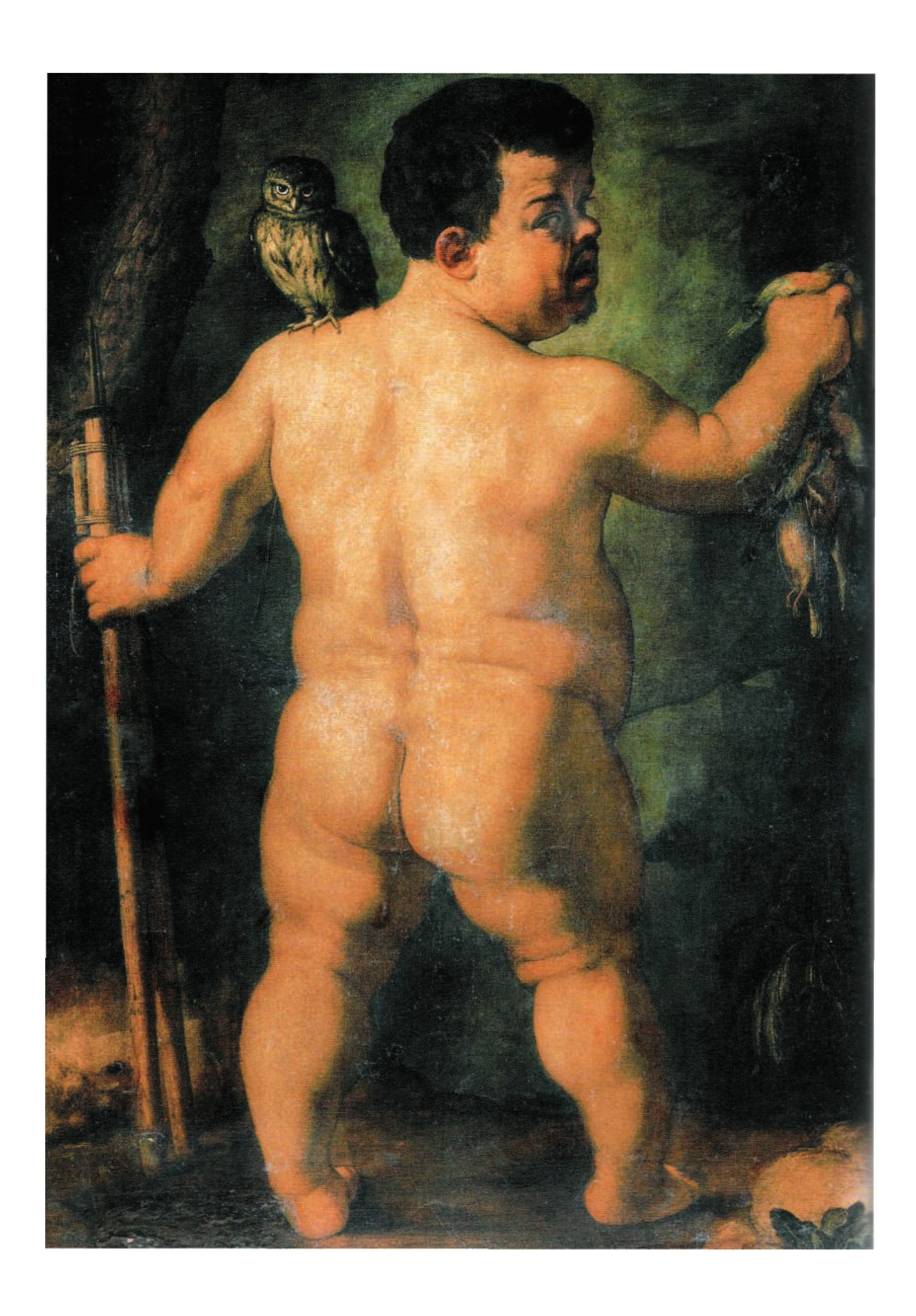
Luca Giordano (atr.), *Retrato de Carlos II de España*, 1692, Madrid, Museo del Prado

Retrato de Enrique IV, rey de Francia y de Navarra, siglo XVII, Versalles, Musée National du Château de Pau

Henri Lehmann, *Retrato de Carlos VII llamado el Victorioso, rey de Francia*, siglo XIX, Versalles, Châteaux de Versailles et de Trianon

A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales. En un pasaje de Marx (*Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*) se recuerda que la posesión de dinero puede suplir la fealdad: «El dinero, en la medida en que posee la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia... Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero... Lo que soy y lo que puedo no está determinado en modo alguno por mi individualidad. Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Por tanto, no soy feo, porque el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, queda anulado por el dinero. Según mi individualidad, soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro piernas: luego, no soy tullido... ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario?». Basta, pues, aplicar esta reflexión sobre el dinero al poder en general y se entenderán algunos retratos de monarcas de siglos pasados, cuyas facciones fueron devotamente inmortalizadas por pintores cortesanos, que desde luego no pretendían destacar demasiado sus defectos, y hasta hicieron todo lo posible por refinar sus rasgos. No cabe duda de que estos personajes nos parecen bastante feos (y probablemente también lo eran en su tiempo), pero era tal su carisma y la fascinación que les otorgaba su omnipotencia que sus súbditos los contemplaban con ojos de adoración.
Por último, basta leer uno de los relatos más hermosos de la ciencia ficción contemporánea, *El centinela* de Fredric Brown, para ver que la relación entre lo normal y lo monstruoso, lo aceptable y lo horripilante, puede invertirse según la mirada vaya de nosotros al monstruo del espacio o del monstruo del espacio a nosotros: «Estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío y se hallaba a ciento cincuenta mil años luz de su casa. Un sol extranjero le iluminaba con una gélida luz azul y la gravedad, dos veces mayor de lo habitual, convertía cada movimiento en una agonía de cansancio... Los de la aviación lo tenían fácil, con sus aeronaves relucientes y sus superarmas; pero cuando se llega al momento crucial,





le corresponde al soldado de a pie, a la infantería, tomar la posición y conservarla, con sangre, palmo a palmo. Como este jodido planeta de una estrella de la que jamás había oído hablar hasta que lo habían enviado. Y ahora era suelo sagrado porque también había llegado el enemigo. El enemigo, la única otra raza inteligente de la galaxia... crueles, asquerosos, repugnantes monstruos... Estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío, y el día era gris y barrido por un viento violento que le molestaba a los ojos. Pero los enemigos intentaban infiltrarse y era vital mantener las posiciones avanzadas. Estaba alerta, con el fusil preparado... Entonces vio a uno de ellos arrastrándose hacia él. Apuntó y disparó. El enemigo emitió aquel grito extraño, terrorífico, que todos emitían, y ya no se movió. El grito, la visión del cadáver le hicieron estremecer. Muchos se habían acostumbrado con el paso del tiempo y ya no le prestaban atención; pero él, no. Eran criaturas demasiado asquerosas, con solo dos brazos y dos piernas, y aquella piel de un blanco nauseabundo y sin escamas...».

Agnolo Bronzino, *El enano Morgante de espaldas con un búho en el hombro*, siglo XVI, Florencia, Galleria Palatina

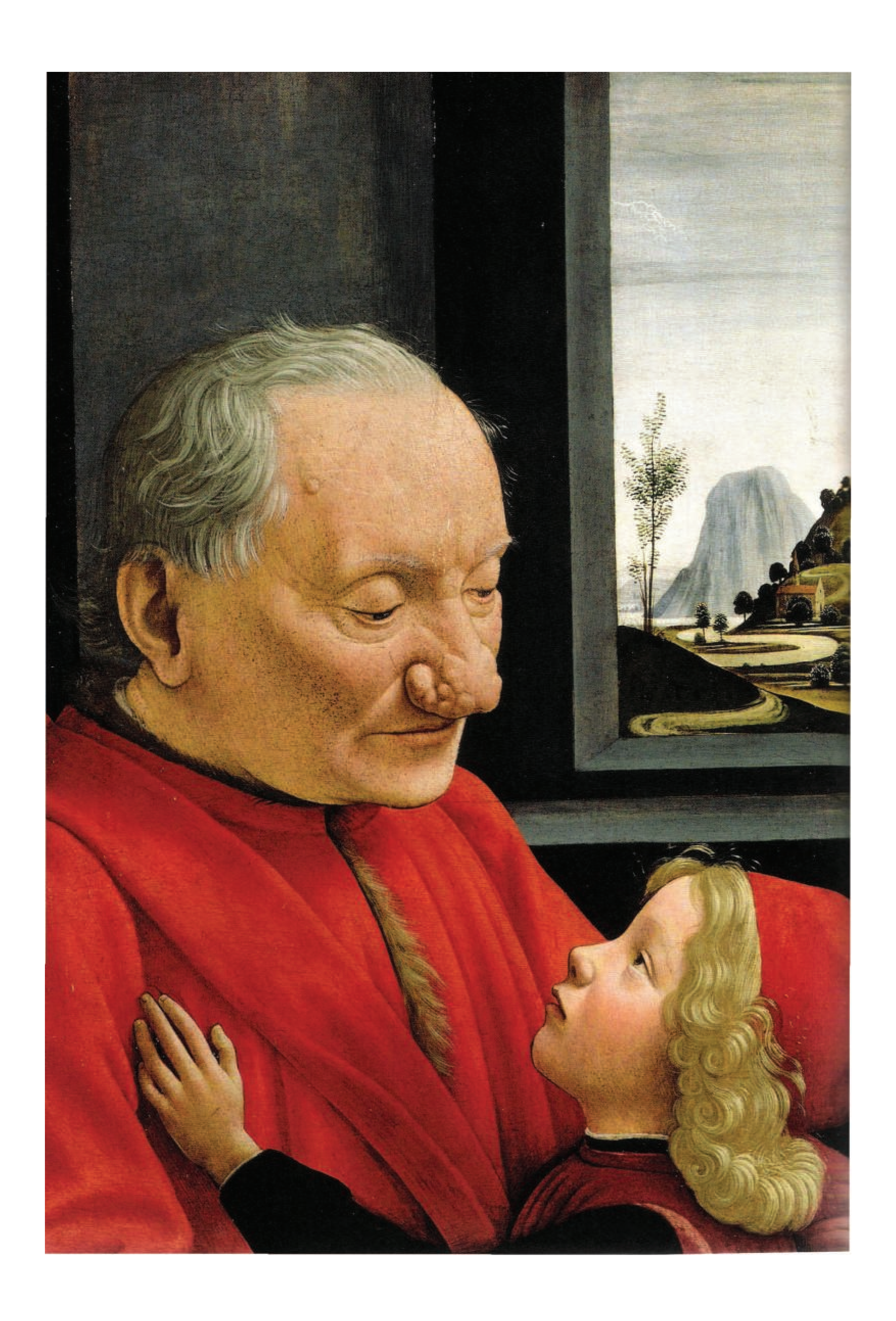
Decir que belleza y fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas (o incluso con los planetas) no significa que no se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable.
Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que «en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección» y «se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor "feo"... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia *la decadencia de su tipo*».
El argumento de Nietzsche es narcisísticamente antropomorfo, pero nos dice precisamente que belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo «específico» –y la noción de especie se puede extender de los hombres a todos los entes, como hacía Platón en la *República*, al aceptar que se considerara bella una olla fabricada según las reglas artesanales correctas, o Tomás de Aquino (*Suma teológica*, I, 39, 8), para quien los componentes de la belleza eran, además de una proporción correcta, la luminosidad o claridad y la integridad–, es decir, que una cosa (ya sea un cuerpo humano, un árbol, una vasija) había de presentar todas las características que su forma debía haber impuesto a la materia. En este sentido, no solo se consideraba fea una cosa desproporcionada, como un ser humano con una cabeza enorme y unas piernas muy cortas, sino que también se consideraban feos los seres que Tomás definía como *turpi* en el sentido de «disminuidos» o –como dirá Guillermo de Auvernia (*Tratado del bien y del mal*)– aquellos a los que les falta un miembro, que tienen un

solo ojo (o tres, porque se puede adolecer de falta de integridad también por exceso). Por consiguiente, se consideraban feos sin piedad alguna los adefesios, que los artistas han representado a menudo de forma despiadada, y en el mundo animal los híbridos, que fundían de forma violenta los aspectos formales de dos especies distintas.
¿Podrá, pues, definirse simplemente lo feo como lo contrario de lo bello, un contrario que también se transforma cuando cambia la idea de su opuesto? ¿La historia de la fealdad puede ser el contrapunto simétrico de la historia de la belleza?
La primera y más completa *Estética de lo feo*, la que elaboró en 1853 Karl Rosenkranz, establece una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es «el infierno de lo bello». Rosenkranz retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de «autonomía de lo feo», que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza.

Matthias Grünewald, *Tentaciones de san Antonio*, 1515, detalle, retablo de Isenheim, Colmar, Museum Unterlinden

Rosenkranz analiza minuciosamente la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte (y las distintas formas de imperfección artística), la ausencia de forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación (lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo casual y lo arbitrario, lo tosco), y las distintas formas de lo repugnante (lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico). Demasiadas cosas para seguir diciendo que lo feo es simplemente lo opuesto de lo bello entendido como armonía, proporción o integridad.
Si se examinan los sinónimos de «bello» y «feo», se ve que se considera *bello* lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio, mientras que *feo* es lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de cómo el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello).
La sensibilidad del hablante común percibe que, si bien en todos los sinónimos de *bello* se podría observar una reacción de apreciación





desinteresada, en casi todos los de *feo* aparece implicada una reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror o terror.
En su obra sobre *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Darwin observaba que lo que provoca disgusto en una determinada cultura no lo provoca en otra, y viceversa, pero concluía que sin embargo «parece que los distintos movimientos descritos como expresión de desprecio y de disgusto son idénticos en una gran parte del mundo».
Conocemos sin duda algunas descaradas manifestaciones de aprobación ante algo que nos parece bello porque es físicamente deseable; basta pensar en la broma de mal gusto al paso de una mujer guapa o en las inconvenientes manifestaciones de alegría del glotón ante su comida preferida. En estos casos, sin embargo, no se trata tanto de una expresión de goce estético como de algo parecido a los gruñidos de satisfacción o incluso a los eructos que se emiten en algunas civilizaciones para expresar el agrado de un alimento (aunque en esas ocasiones se trata de una forma de etiqueta). En general, parece que la experiencia de lo bello provoca lo que Kant (*Crítica del juicio*) definía como «placer sin interés»: si bien nosotros quisiéramos poseer todo aquello que nos parece agradable o participar en todo lo que nos parece bueno, la expresión de agrado ante la visión de una flor proporciona un placer del que está excluido cualquier tipo de deseo de posesión o de consumo.

Domenico Ghirlandaio, *Retrato de viejo con un niño*, c. 1490, París, Musée du Louvre

En este sentido, algunos filósofos se han preguntado si se puede pronunciar un juicio estético de fealdad, puesto que la fealdad provoca reacciones pasionales como el disgusto descrito por Darwin.
A lo largo de nuestra historia deberemos distinguir realmente entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despide un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo. Imaginemos que vemos por la calle a una persona con la boca desdentada: lo que nos molesta no es la forma de los labios o de los pocos dientes que quedan, sino el hecho de que los dientes supervivientes no estén acompañados de los otros que deberían estar allí, en aquella boca. No conocemos a esa persona, esa fealdad no nos implica pasionalmente y sin embargo –ante la incoherencia o la no completud de aquel conjunto– nos sentimos autorizados a manifestar desapasionadamente que aquel rostro es feo.
Por esto, una cosa es reaccionar pasionalmente al disgusto que nos provoca un insecto viscoso o un fruto podrido y otra es decir que una persona es desproporcionada o que un retrato es feo en el sentido de que está mal hecho (la fealdad artística es una fealdad formal). Y respecto a la fealdad artística, recordemos que en casi todas las teorías estéticas, al menos desde Grecia hasta nuestros días, se ha reconocido que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz. Aristóteles (*Poética*, 1448b) habla de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo que es repelente, y Plutarco (*De audiendis poetis*) nos dice que en la representación artística lo feo imitado sigue siendo feo, pero recibe

como una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista. Hemos identificado, pues, tres fenómenos distintos: la *fealdad en sí misma*, la *fealdad formal* y *la representación artística de ambas*. Lo que hay que tener presente al hojear las páginas de este libro es que por lo general solo a partir del tercer tipo de fealdad se podrá inferir lo que eran en una cultura determinada los dos primeros tipos.

Al hacerlo, nos exponemos a muchos equívocos. En la Edad Media, Buenaventura de Bagnoregio nos decía que la imagen del diablo se vuelve bella si representa bien su fealdad; pero ¿realmente era esto lo que pensaban los fieles que contemplaban escenas de inauditos tormentos infernales en los portales o en los frescos de las iglesias? ¿No reaccionaban tal vez con terror y angustia, como si hubiesen visto una fealdad del primer tipo, horripilante y repugnante como sería para nosotros la visión de un reptil que nos amenaza?

Los teóricos muchas veces no tienen en cuenta numerosas variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviados. Si bien es cierto que la experiencia de la belleza implica una contemplación desinteresada, un adolescente alterado puede experimentar una reacción pasional incluso ante la Venus de Milo. Lo mismo cabe decir respecto a lo feo: de noche, un niño puede soñar aterrorizado con la bruja que ha visto en un libro de cuentos, que para otros niños de su edad no sería más que una imagen divertida. Probablemente muchos contemporáneos de Rembrandt, además de apreciar la maestría con que el artista representaba un cadáver diseccionado sobre la mesa de anatomía, podían experimentar reacciones de horror como si el cadáver fuese real, del mismo modo que el que ha padecido un bombardeo tal vez no puede mirar el *Guernica* de Picasso de una forma estéticamente desinteresada, y revive el terror de su antigua experiencia.

De ahí la prudencia con que debemos disponernos a seguir esta historia de la fealdad, en sus variedades, en sus múltiples articulaciones, en la diversidad de reacciones que sus distintas formas suscitan, en los matices conductuales con que se reacciona. Considerando en cada ocasión si, y hasta qué punto, tenían razón las brujas que en el primer acto de *Macbeth* gritan: «Lo bello es feo y lo feo es bello...».

Heinrich Füssli, *Macbeth consulta la aparición de una cabeza armada*, 1783, Washington D.C., Folger Shakespeare Library

Los nombres o palabras que aparecen ***en negrita*** *en el interior de los capítulos remiten a los fragmentos antológicos.*





Lo feo en el mundo clásico

1. ¿Un mundo dominado por lo bello?



Estatua en bronce de un sátiro, segunda mitad del siglo IV a.C., Munich, Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek

Por lo general tenemos una imagen estereotipada del mundo griego, nacida de la idealización que de la civilización griega se hizo en la época neoclásica. En nuestros museos vemos estatuas de Afrodita o de Apolo que exhiben una belleza idealizada en la blancura del mármol. En el siglo IV a.C. Policleto realizó una estatua, llamada luego el Canon, en la que estaban encarnadas todas las reglas para una proporción ideal, y más tarde Vitrubio dictó las proporciones corporales exactas en fracciones de la figura entera: la cara tenía que ser 1/10 de la longitud total, la cabeza 1/8, la longitud del tórax 1/4, etc. Es natural que, partiendo de esta idea de belleza, se consideraran feos todos aquellos seres que no se adecuaban a estas proporciones. Pero si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que estos (influidos a menudo por tradiciones orientales) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon.

El ideal griego de la perfección lo representaba la *kalokagathía*, término que nace de la unión de *kalós* (traducido de manera genérica como «bello») y *agathós* (término que suele traducirse por «bueno», pero que abarca toda una serie de valores positivos). Se ha observado que ser *kalós* y *agathós* definía en términos generales lo que en el mundo anglosajón sería después la noción aristocrática de *gentleman*, persona de aspecto digno, valor, estilo, habilidad y evidentes virtudes deportivas, militares y morales. Teniendo en cuenta este ideal, la civilización griega elaboró una extensa literatura sobre la relación entre fealdad física y fealdad moral.



Peter Paulus Rubens, *Cabeza de Medusa*, c. 1618, Viena, Kunsthistorisches Museum

Sin embargo, no queda muy claro si por «bello» los antiguos entendieron todo lo que gusta, que suscita admiración, que atrae la mirada, lo que en virtud de su forma satisface los sentidos, o bien una belleza «espiritual», una cualidad del alma, que a veces puede no coincidir con la belleza del cuerpo. En realidad, la causa de la expedición a Troya fue la extraordinaria belleza de Helena, y Gorgias, paradójicamente, escribió un *Encomio* de Helena. Sin embargo, Helena, esposa infiel de Menelao, no podía ser considerada de ningún modo un modelo de virtud.

Si para **Platón** la única realidad era la del mundo de las ideas, del que nuestro mundo material es sombra e imitación, entonces lo feo debería haberse identificado con el no ser, puesto que en el *Parménides* se niega que puedan existir ideas de cosas inmundas y despreciables como las manchas, el fango o los pelos. Así que lo feo solo existiría en el orden de lo sensible, como aspecto de la imperfección del universo físico respecto al



mundo ideal. Más tarde **Plotino**, que define más radicalmente la materia como mal y error, efectuará una clara identificación entre lo feo y el mundo material.

Pero basta releer el *Banquete*, el diálogo platónico dedicado al Eros (como amor) y a la belleza, para distinguir muchos otros matices. En este diálogo, como también en los demás y, en general, en casi todas las disquisiciones filosóficas sobre lo bello y lo feo, se mencionan estos valores pero nunca se aclaran con ejemplos (de ahí la necesidad, como se ha dicho en la introducción, de comparar los discursos filosóficos con las realizaciones concretas de los artistas). Es difícil decir cómo son las cosas bellas que suscitan nuestro deseo. En cuanto al concepto de bueno, en muchos aspectos es tema del diálogo el elogio de la *pederastia*, en el sentido etimológico de amor por la belleza de los jóvenes por parte de un hombre sabio y maduro. Esta conducta era generalmente aceptada por la sociedad

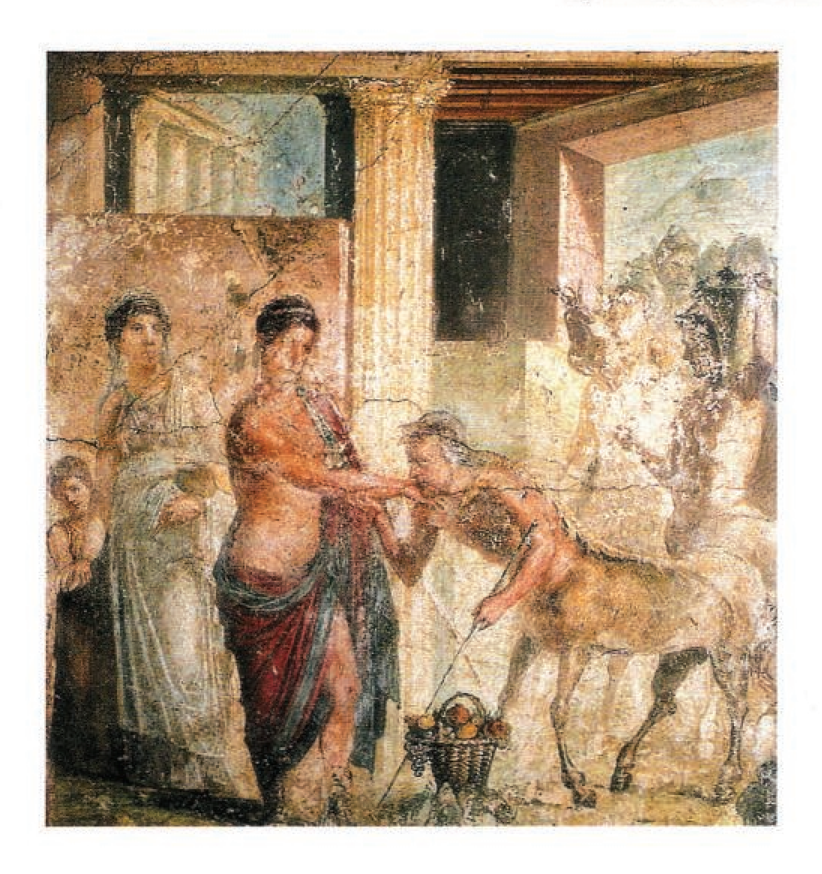
Ideas de cosas feas
Platón (siglos V-IV a.C.)
Parménides, 130

–¿Y acaso también… cosas tales como una Forma en sí y por sí de justo, de bello, de bueno y de todas las cosas de este tipo?
–Sí…
–¿Y qué? ¿Una Forma de hombre, separada de nosotros y de todos cuantos son como nosotros, una Forma en sí de hombre, o de fuego, o de agua?
–Por cierto…, a propósito de ellas, Parménides, muchas veces me he visto en la dificultad de decidir si ha de decirse lo mismo que sobre las anteriores, o bien algo diferente.
–Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?
–¡De ningún modo!… Estas cosas que vemos sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería absurdo.

La fealdad moral
Plotino (siglo III d.C.)
Enéadas, I, 6

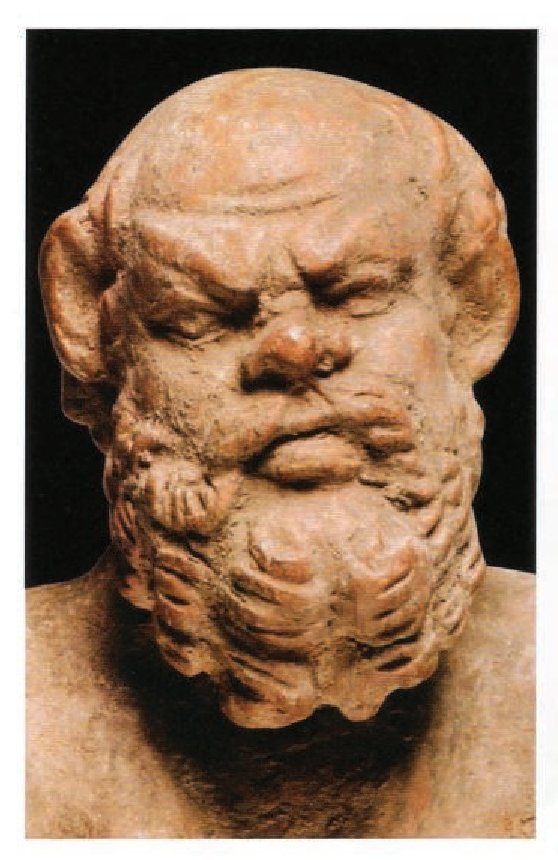
Sea un alma fea, intemperante e injusta. Está llena de innumerables deseos y de las más profundas inquietudes, espantosa por villaquerías, envidiosa por mezquindad (…) vive la vida de las pasiones del cuerpo y solo halla placer en la fealdad. ¿No diríamos que su fealdad llega del exterior a esta alma como una enfermedad que la ofende, la vuelve impura y la convierte en un amasijo confuso de males? (…) El alma lleva una vida oscurecida por la impureza del mal, una vida contaminada por los gérmenes de la muerte. Ya no es capaz de ver lo que un alma debe ver: ya no le es permitido recogerse en sí misma porque es atraída continuamente a la región de la exterioridad, inferior y cargada de oscuridad. Impura, arrastrada por todas partes por la atracción de las cosas sensibles, está mezclada con muchas características del cuerpo. Puesto que ha acogido en sí la forma de la materia, diferente a ella, ha quedado contaminada por dicha materia, y su propia naturaleza permanece contaminada de lo que es inferior.

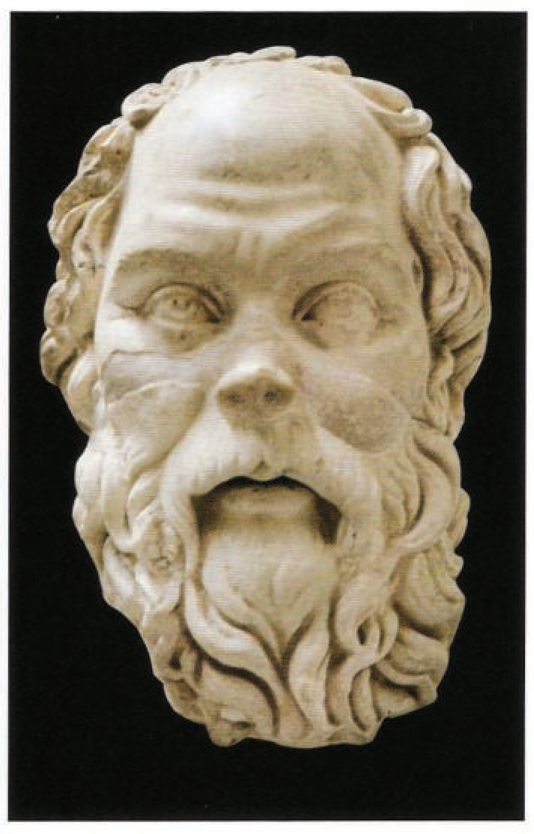
griega, pero en el diálogo la pederastia elogiada por Pausanias (verdadero deseo carnal de la belleza del joven) y la pederastia sublimada (hoy diríamos «platónica») representada por Sócrates son muy distintas. Pausanias distingue entre el Eros de Afrodita Pandemo, propio de los hombres ordinarios, que aman por igual a mujeres y a jóvenes, y aman más sus cuerpos que sus almas, y el Eros de Afrodita Urania, que es únicamente amor por los jóvenes, es decir, no por los niños aún no preparados sino por adolescentes maduros «cuando les empieza a crecer la barba». Pero el mismo Pausanias admite que hay que amar a los jóvenes más nobles y mejores «aunque sean más feos que otros», de ahí que sea malvado el amante que ama más el cuerpo que el alma. En este sentido, la pederastia, aunque no excluye la relación física, se refiere a una forma de alianza erótico-filosófica que se establece entre el amado (el joven que acepta la compañía de un hombre mayor que le inicia en la sabiduría y en la vida adulta, y al que ofrece a cambio sus favores) y el amante, el sabio que se enamora de la gracia y de la virtud del joven.
Después de Pausanias interviene Aristófanes, que cuenta que al principio había tres géneros, masculino, femenino y andrógino, y solo después de que Zeus cortara en dos mitades a cada uno existieron los hombres que «gozan de estar abrazados a los hombres», las mujeres «que tienen inclinación



Los centauros en la corte del rey Piritoo, pintura mural procedente de Pompeya, siglo I, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

hacia las mujeres» (y estas dos categorías «no prestan atención a los casamientos ni a la procreación de los hijos, sino que son obligados por la ley») y los que hoy llamaríamos heterosexuales. Interviene entonces en el diálogo Agatón, que representa a Eros como eternamente bello y joven (retomando un tema recurrente en el mundo griego, desde Píndaro en adelante, según el cual la belleza siempre acompaña a la juventud y la fealdad a la vejez). Llegados a este punto, Sócrates (que expresa sus ideas atribuyéndolas a Diotima, una sacerdotisa ficticia) demuestra que, si cada uno desea lo que no tiene, Eros no será ni bello ni bueno, sino una especie de *demon* de naturaleza ambigua, mera tensión hacia valores ideales que siempre pretende alcanzar. Eros es hijo de Penía (la escasez, la necesidad) y de Poros (el recurso), y como tal hereda de la madre el aspecto miserable (es duro y seco, descalzo y sin casa) y del padre la capacidad de «estar al acecho» y de «ir a la caza» de lo que es bueno. En este sentido, es típico de Eros el deseo de procrear para satisfacer el deseo humano de inmortalidad. Sin embargo, más allá de la procreación física está la procreación de valores espirituales, de la poesía a la filosofía, a través de los cuales se obtiene la inmortalidad de la gloria. Podría decirse que los simples engendran hijos mientras que los que cultivan la aristocracia del espíritu engendran belleza y sabiduría.





De izquierda a derecha:

Terracota que representa a un sileno, siglos III-I a.C., Munich, Antikensammlungen

Retrato de Sócrates, siglo VI a.C., Selcuk (Turquía), Ephesos Museum

Página siguiente:

Anton Van Dyck, *Sileno ebrio*, c. 1620, Dresde, Gemälde Galerie Alte Meister Staatlichen Kunstsammlungen

En esta tensión, el hombre verdaderamente *kalós* y *agathós* no solo considera «más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos» y podrá cuidar de un joven que tenga mucha virtud aunque «escaso esplendor en el cuerpo», sino que no se detiene ante la belleza de un solo cuerpo y, a través de la experiencia de diversas bellezas, intenta alcanzar la comprensión de lo Bello en Sí, de la Belleza hiperurania, de la Belleza como idea.

Se trata del amor por los jóvenes al que se dedica Sócrates, y se comprende cuando el hermoso Alcibíades irrumpe borracho en el banquete y recuerda que, deseando compartir la sabiduría de Sócrates, le había ofrecido muchas veces su cuerpo, pero Sócrates nunca quiso ceder al deseo carnal y supo acostarse castamente a su lado.

En este contexto Alcibíades traza el famoso elogio de la aparente fealdad de Sócrates, que tiene aspecto exterior de sileno pero que esconde bajo esos rasgos una profunda belleza interior.

Vemos, pues, cómo en un solo diálogo se oponen distintas ideas de belleza y de fealdad, y el esquema simplista de la fealdad como opuesto de la *kalokagathía* se complica. Y la civilización griega siempre fue consciente de esta complejidad, como se desprende del elogio posterior de otro ser feo de aspecto, pero noble de espíritu y rico en sabiduría: **Esopo**.





Retrato de Esopo, grabado, 1490, Basilea

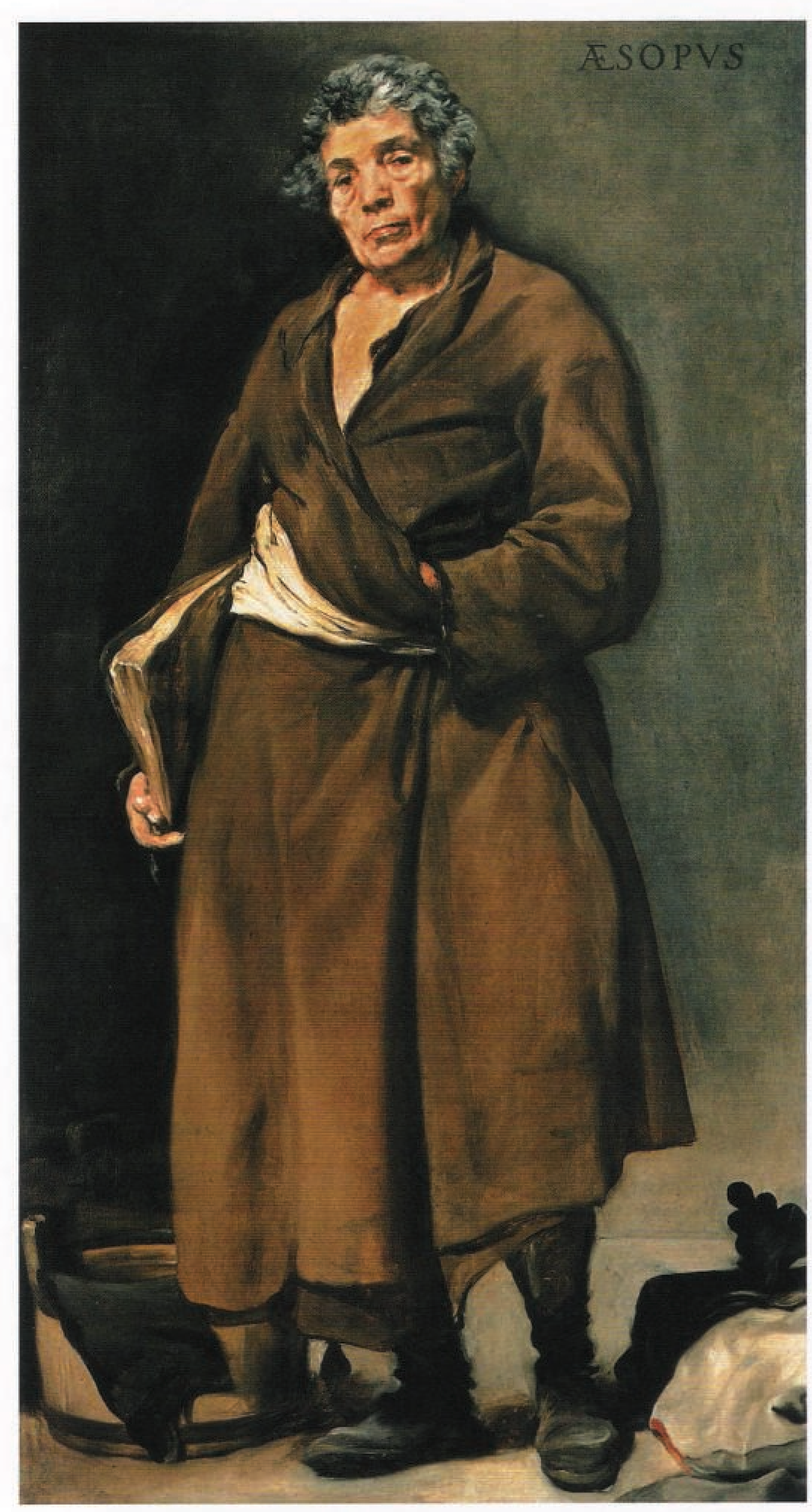
Tersites
Homero (siglo IX a.C.)
Ilíada, II, 282 ss.
Tersites era el hombre más deforme que había llegado a Ilios. Era bizco, cojo y sus hombros encorvados se le juntaban en el pecho. Cubrían su cabeza puntiaguda menguados mechones de cabellos. Aborrecía más que a nadie a Aquiles y a Odiseo, y les ultrajaba a menudo.

Esopo el feo
Novela de Esopo, I (siglos I-II)
Esopo, el gran benefactor de la humanidad, el fabulista, fue esclavo de condición, pero de nacimiento frigio de Amorio, en Frigia: repulsivo a la vista (...), asqueroso, barrigudo, con la cabeza sobresaliente, chato, jorobado, cetrino, bajito, con los pies planos, los brazos cortos, torcido, de labios abultados, error (...). Además –defecto más grave aún que la deformidad–, no tenía el don de la palabra y era también tartamudo y estaba totalmente incapacitado para expresarse.

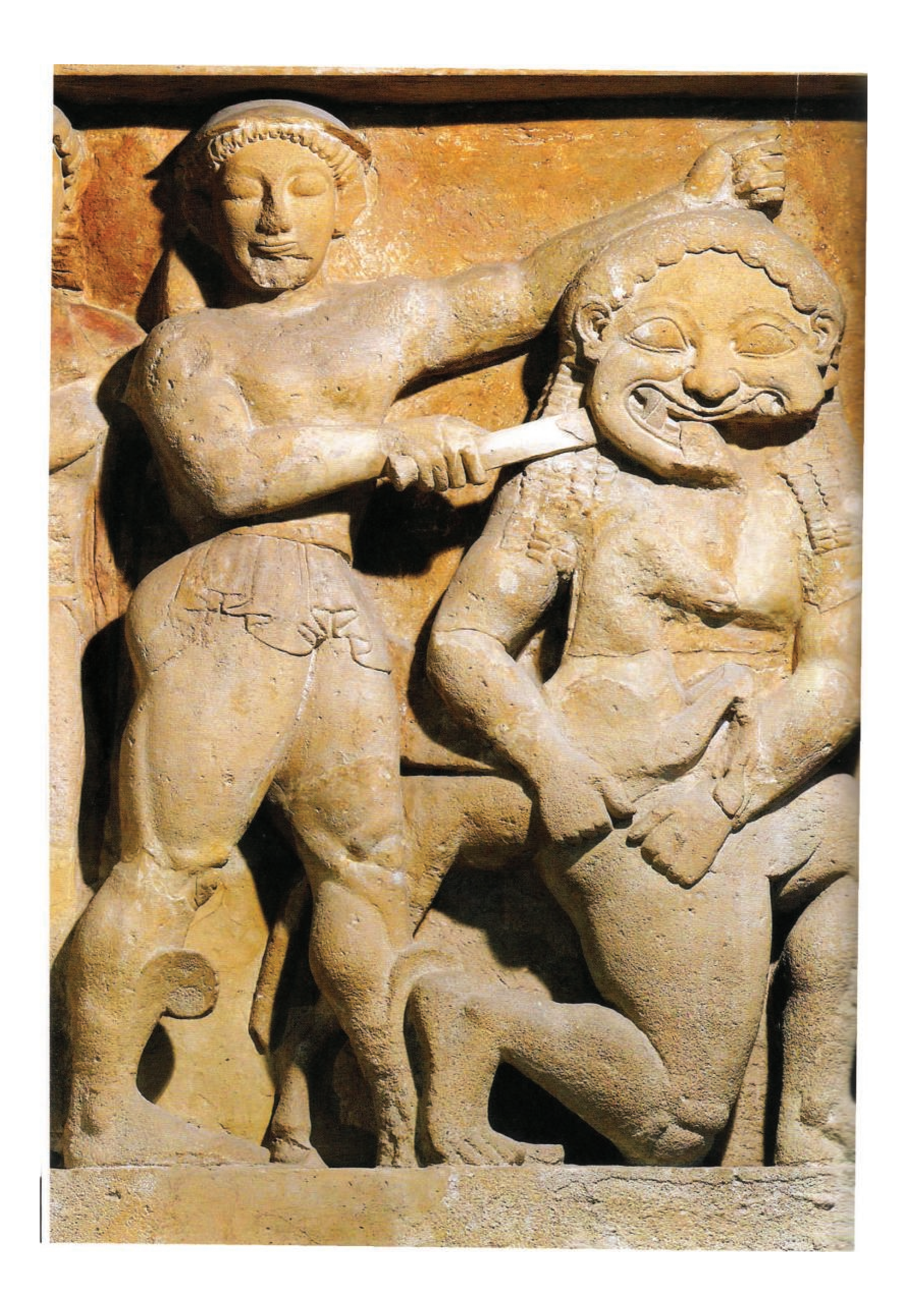
Sócrates como sileno
Platón (siglos V-IV a.C.)
El banquete, 215 a-b
Pues en mi opinión [Sócrates] es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior.

En el mundo griego hubo otras muchas contradicciones. Cuando **Platón** consideraba en la *República* que lo feo como falta de armonía era lo contrario de la bondad del espíritu, recomendaba que se evitara a los niños la representación de las cosas feas, pero admitía que en el fondo existía un grado de belleza propio de todas las cosas, en la medida en que se adecuaban a la idea correspondiente; de ahí que pudieran considerarse bellas una muchacha, una yegua, una olla, aunque cada una de estas cosas podía ser fea respecto a la anterior.

Aristóteles confirmaba en la *Poética* un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, esto es, que se pueden imitar bellamente las cosas feas, y se admiraba de la manera en que **Homero** había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites. Veamos por último cómo más tarde, en la época estoica, **Marco Aurelio** reconoce que también lo feo, también las imperfecciones como las grietas en la corteza del pan, contribuyen a la complacencia del todo. Principio que (como veremos en el capítulo siguiente) domina la visión patrística y escolástica, donde lo feo es liberado del contexto y contribuye a la armonía del universo.



Diego Velázquez, *Esopo*, 1639-1642, Madrid, Museo del Prado



Perseo degollando a Medusa, detalle, Templo de Selinunte, 540 a.C. Palermo, Museo Nazionale

Sobre la dificultad de definir lo feo y lo bello
Platón (siglos V-IV a.C.)
Hipias mayor, 286-289

Sócrates: Recientemente, alguien me llevó a una situación apurada en una conversación, al censurar yo unas cosas por feas y alabar otras por bellas, haciéndome esta pregunta de un modo insolente: «¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas?» (…)
Hipias: Sócrates, sábelo bien, si hay que decir la verdad, una doncella bella es algo bello (…)
Sócrates: «¡Qué agradable eres, Sócrates!» dirá él. «¿No es algo bello una yegua bella a la que, incluso, el dios ha alabado en el oráculo?» ¿Qué le contestaremos, Hipias? ¿No es cierto que debemos decir que también la yegua, la que es bella, es algo bello? (…)
Hipias: Tienes razón, Sócrates, puesto que también el dios dice esto con verdad. En efecto, en mi tierra hay yeguas muy bellas.
Sócrates: «Sea», dirá él. «¿Y una lira bella no es algo bello?» (…) ¿Y una olla bella? (…) Si un buen alfarero hubiera dado forma a la olla, alisada, redonda y bien cocida, como algunas bellas ollas de dos asas, de las que caben seis *coes*, tan bellas, si preguntara por una olla así, habría que admitir que es bella. (…)
Hipias: Así es, Sócrates, creo yo. También es bella esta vasija si está bien hecha, pero, en suma, esto no merece ser juzgado como algo bello en comparación con una yegua, con una doncella y con todas las demás cosas bellas.
Sócrates: Está bien. Ya comprendo, Hipias, que entonces nosotros debemos responder lo siguiente al que nos hace tal pregunta. «Amigo, tú ignoras que es verdad lo que dice Heráclito, que, sin duda, el más bello de los monos es feo en comparación con la especie humana y que la olla más bella es fea en comparación con las doncellas (…) Si alguien compara a las doncellas con las diosas, ¿no experimentará lo mismo que al comparar las ollas con las doncellas? ¿No es cierto que la doncella más bella parecerá fea?»

Evitar representar lo feo
Platón (siglos V-IV a.C.)
República, III, 401

Y la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en tanto que las cualidades contrarias se hermanan con el carácter opuesto, que es bueno y sabio, y al cual representan (…) Por consiguiente, no solo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter –o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado–, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre malas hierbas, que arrancaran día tras día en muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas.

Imitar bellamente
Aristóteles (siglo IV a.C.)
Poética, 1448b

La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas, y dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su misma infancia –el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos– y, en segundo lugar, todos los hombres experimentan placer en sus imitaciones. Prueba de ello es lo que pasa en la realidad: nos gusta poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste, reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales más repugnantes o las formas de los cadáveres.

No hay fealdad en la naturaleza
Marco Aurelio (siglo II d.C.)
Meditaciones, III, 2

El pan al cocerse se agrieta en ciertas partes. Pues bien, esas grietas se forman de tal modo que nada tiene que ver con el arte del panadero, pero en cierto sentido son un gran acierto y sobre todo estimulan en gran manera el deseo del alimento. Del mismo modo los higos, cuando están muy maduros, se abren. Por otra parte, contemplamos las aceitunas que han alcanzado la madurez total: precisamente ese aspecto tan cercano a la podredumbre añade al fruto una belleza especial. También las espigas cuando se inclinan hacia la tierra; la fiera expresión de los leones; la espuma que fluye de la boca de los jabalíes e innumerables ejemplos que, si se consideran en sí mismos, están muy alejados de la belleza, pero que en cualquier caso, por el hecho de perseguir un orden natural, añaden a este adorno y deleite. Sucede, pues, que si alguien tiene sensibilidad e inteligencia suficientemente profunda para captar lo que sucede en el conjunto, casi nada le parecerá, incluso entre las cosas que acontecen por efectos secundarios, no comportar algún encanto singular.

2. Civilización griega y horror

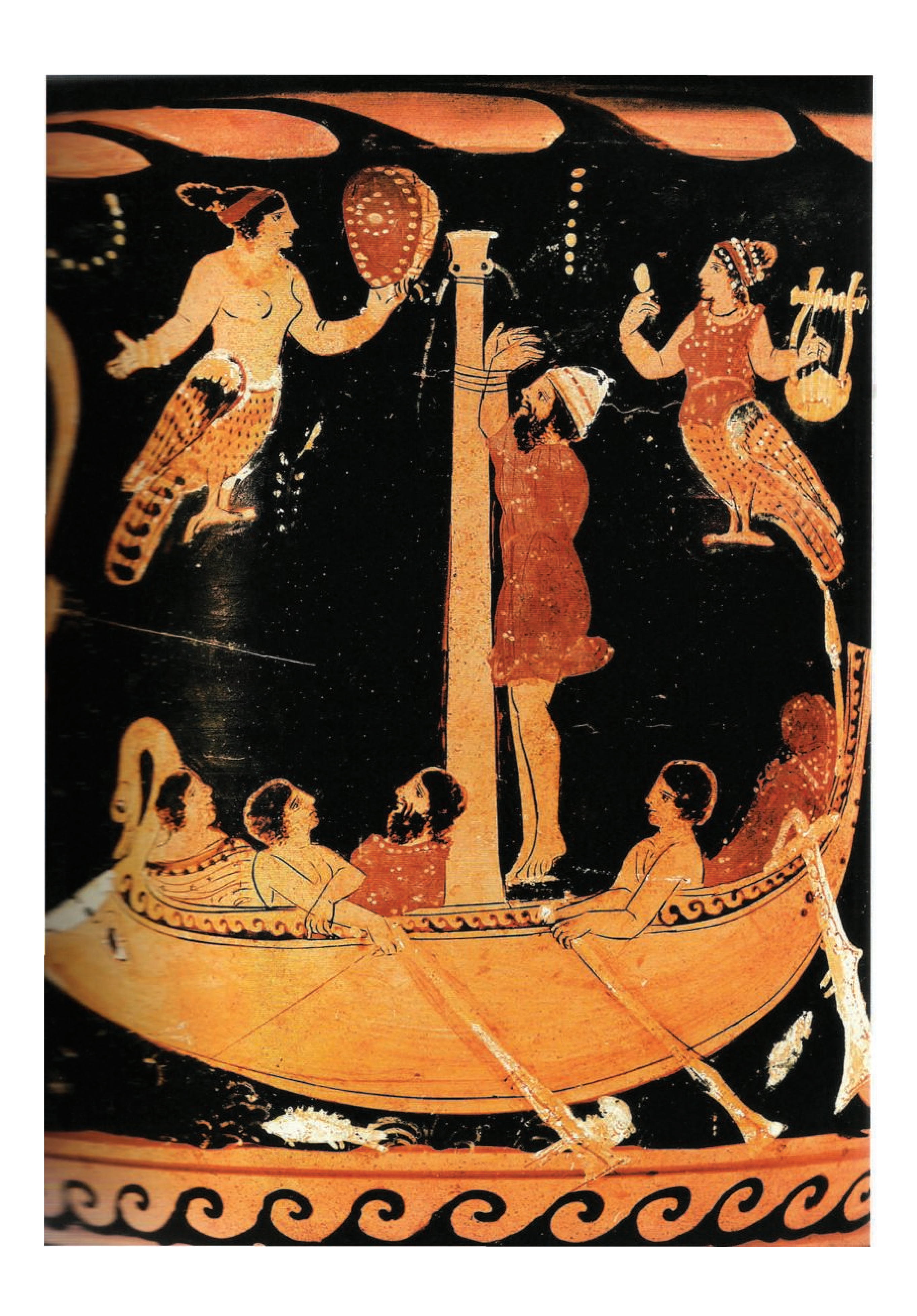


Ulises y las sirenas, detalle de la decoración de un vaso, siglo III a.C., Berlín, Staatliche Museen

El mundo griego estaba obsesionado por muchos tipos de fealdad y de perversidad. No hace falta remitirse a la oposición entre *apolíneo* y *dionisíaco*: aunque en los cortejos de Baco aparecen silenos ebrios y cómicamente repugnantes, precisamente en el *Banquete* se elogia como una buena proeza la resistencia de Sócrates a las más generosas libaciones. Se mantiene a lo sumo una sombra de ambigüedad acerca del papel de la música, que estimula pasiones; pero toda la estética pitagórica convierte la música en el elemento en el que se cumplen las leyes ideales, las reglas matemáticas de la proporción y de la armonía.

Quedan, no obstante, en la cultura griega zonas subterráneas donde se practican los Misterios, y los héroes (como Ulises y Eneas) se aventuran en las brumas tristes del Hades, cuyos horrores ya nos cuenta **Hesíodo**. La mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la que luego matará su hijo Orestes; Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto... Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones «feamente» atroces.

En este universo vagan seres espantosos, repugnantes porque son híbridos que violan las leyes de las formas naturales: véanse en **Homero** las Sirenas, que no eran mujeres fascinantes con cola de pez, como las representó la tradición posterior, sino pajarracos rapaces, Escila y Caribdis, Polifemo, la Quimera; en **Virgilio**, Cerbero y las Harpías; y además las Gorgonas (con la cabeza erizada de serpientes y colmillos de jabalí), la Esfinge, de rostro humano en un cuerpo de león, las Erinias, los Centauros, malvados a causa de su ambigüedad, el Minotauro, con cabeza de toro en un cuerpo humano, las Medusas... Si bien la posteridad se ha deleitado en la era de la *kalokagathía*, también se ha inspirado en estas manifestaciones de lo horrendo, desde **Dante** hasta nuestros días. Incluso el mundo cristiano (que, como veremos en el próximo capítulo, elaboró su propia idea tremenda de la fealdad), en páginas como las de **Clemente de Alejandría** o **Isidoro de Sevilla**, utilizó como pretexto las monstruosidades descritas por los antiguos para demostrar la falsedad de la mitología pagana.



Sirenas
Homero (siglo IX a.C.)
Odisea, XII, 40-62
En primer lugar llegarás junto a las Sirenas, las que hechizan a todos los humanos que se aproximan a ellas. Cualquiera que en su ignorancia se les acerca y escucha la voz de las Sirenas, a ese no le abrazarán de nuevo su mujer ni sus hijos contentos de su regreso a casa. Allí las Sirenas lo hechizan con su canto fascinante, situadas en una pradera. En torno a ellas amarillea un enorme montón de huesos y renegridos pellejos humanos putrefactos. ¡Así que pasa de largo! En las orejas de tus compañeros pon tapones de cera melosa, para que ninguno de ellos las oiga. Respecto a ti mismo, si deseas escucharlas, que te sujeten a bordo de tu rápida nave de pies y de manos, atándote fuerte al mástil, y que dejen bien tensas las amarras de este, para que puedas oír para tu placer la voz de las dos Sirenas. Y si te pones a suplicar y ordenar a tus compañeros que te suelten, que ellos te aseguren entonces con más ligaduras. Después, cuando ya tus compañeros las hayan pasado de largo, no voy a explicarte de modo puntual cuál será tu camino, porque debes decidirlo tú mismo en tu ánimo.
Pero te mencionaré las dos alternativas. Por un lado hay unas rocas escarpadas, contra las cuales retumba el espantoso oleaje de Anfitrite de azules pupilas. Son las que llaman Rocas Errantes los dioses felices.

Las arpías
Virgilio (siglo I a.C.)
Eneida, III, 354-358, 361-368
Es griego este nombre de Estrófades, y ellas son islas que están en el gran Jónico, que habitan la cruel Celeno y otras Harpías [...] No hay monstruo que ellas más triste, ni hay peste más dura que ellas; y por ellas la ira de los dioses surgió de las aguas estigias. Volátiles son y tienen cara de doncellas; es insufrible la hediondez de su vientre; son garfios sus manos, y el rostro llevan siempre vestido con la palidez del hambre.

Escila y Caribdis
Homero (siglo IX a.C.)
Odisea, XII, 85-93
Allí habita Escila que lanza atronadores aullidos. Su voz, en efecto, es como la de un joven cachorro, pero ella es un monstruo espantoso. Nadie se alegraría de verla, ni siquiera un dios que se topara con ella. Tiene doce patas, todas deformes y seis cuellos larguísimos, y sobre cada uno de ellos una cabeza horrible, y en ellas tres filas de dientes, agudos y apretados, repletos de negra muerte.

Polifemo
Homero (siglo IX a.C.)
Odisea, IX, 187-190, 288-298, 372-376, 378-384, 388-391
Allí pernoctaba un individuo monstruoso que llevaba a pacer sus ganados en solitario y aparte. No se trataba con otros y carecía de normas (...) Echó sus manos sobre mis compañeros, y agarrando a dos, como a dos cachorros, se puso a machacarlos contra el suelo. El cerebro de ellos se desparramó y mojaba la tierra. Los descuartizó miembro por miembro y se preparó la cena. Devoraba como un león criado en las selvas, sin dejar nada, las vísceras, las carnes y los huesos con el tuétano. Nosotros llorábamos y alzábamos las manos a Zeus, mientras contemplábamos tan atroces actos. La desesperación dominaba nuestro ánimo.
Luego que el cíclope se hubo llenado su gran tripa comiendo carne humana y bebiendo encima leche pura, acostose en medio de la gruta tumbándose entre el rebaño. (...) Dijo, y tumbándose cayó boca arriba, y al momento quedose tendido, torciendo su grueso cuello. El sueño, que todo vence, lo dominaba. De su gaznate regurgitaba vino y trozos de carne humana. Eructaba ahíto de vino.

Cerbero
Virgilio (siglo I a.C.)
Eneida, VI, 612-629
Asorda estos reinos con su ladrido trifauce el gran Cerbero, tendido y monstruoso de parte a parte de su cueva. A quien la profetisa, viendo que ya se eriza su cuello envedijado de culebras, le echa la torta narcotizada de miel y semillas medicinales. Él la toma al vuelo, abriendo las tres gargantas, que el hambre exaspera y, dejándose caer por el suelo, relaja sus desmedidos miembros y se extiende monstruoso llenando toda su cueva. Sepultado en sueño el guardián, ocupa Eneas la entrada y pasa presto a la ribera de la onda que no tiene retorno.



Gustave Moreau, *La Quimera*, 1867, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Páginas siguientes:

John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, 1891, Melbourne, National Gallery of Victoria

Los infiernos
Hesíodo (siglo VII a.C.)
Teogonía, 736-773

Allí de la tierra sombría, del tenebroso Tártaro, del ponto estéril y del cielo estrellado están alineados los manantiales y términos hórridos y pútridos de todos, y hasta los dioses los maldicen. Enorme abismo: no se alcanzaría su fondo ni en todo un año completo, si antes fuera posible franquear sus puertas; sino que por aquí y por allá te arrastraría huracán ante huracán terrible (...) También se encuentran allí las terribles mansiones de la oscura Noche cubiertas de negruzcos nubarrones. Delante de ellas, el hijo de Japeto sostiene el ancho cielo, apoyándolo en su cabeza e infatigables brazos, sólidamente, allí donde la Noche y la Luz del día se acercan más y se saludan entre ellas pasando alternativamente el gran vestíbulo de bronce. Cuando una va a entrar, ya la otra está yendo hacia la puerta, y nunca el palacio acoge entre sus muros a ambas, sino que siempre una de ellas fuera del palacio da vueltas por la tierra y la otra espera en la morada hasta que llegue el momento de su viaje. Una ofrece a los seres de la tierra su luz penetrante; la otra les lleva en sus brazos el Sueño hermano de la Muerte, la funesta Noche, envuelta en densa niebla. Allí tienen su casa los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses; nunca el radiante Helios les alumbra con sus rayos al subir al cielo ni al bajar del cielo. Uno de ellos recorre tranquilamente la tierra y los anchos lomos del mar y es dulce para los hombres; el otro, en cambio, tiene de hierro el corazón y un alma implacable de bronce alberga en su pecho. Retiene al hombre que coge antes, y es odioso incluso para los inmortales dioses. Allí delante se encuentran las resonantes mansiones del dios subterráneo [del poderoso Hades y la temible Perséfone].







Quimera de Arezzo, bronce etrusco, siglo v a.C., Florencia, Museo Archeologico

Quimera
Homero (siglo IX a.C.)
Ilíada, VI, 222-226
Había esta nacido de los dioses, no de los hombres, y por delante parecía un león, un dragón por detrás y una cabra en el tronco. Y aunque su aliento era de violentas llamas, Belerofonte la mató confiado en los prodigios de los dioses.

Fealdad de las divinidades paganas
Clemente de Alejandría (150-215)
Protréptico, 61
¡Ved cuáles son las enseñanzas de los vuestros, de los que se prostituyen junto con vosotros! (...) ¿Y cuáles son además vuestras otras imágenes? ¡Ciertas estatuillas de Pan, ciertas figuritas femeninas desnudas, sátiros borrachos y falos hinchados, pintados sin pudor alguno y que están avergonzados de su propia incontinencia! En cambio vosotros, cuando veis las formas de todo tipo de desenfreno pintadas abiertamente y en público, no sentís vergüenza alguna; sino que incluso las conserváis, las colgáis de lo alto, igual que hacéis con las imágenes de vuestros dioses, y en vuestras casas veneráis como sagradas las que son en cambio estelas de impudicia, y os da igual que os representen las obscenas posturas de Filénide y los trabajos de Hércules.

Los monstruos paganos desmitificados por los cristianos

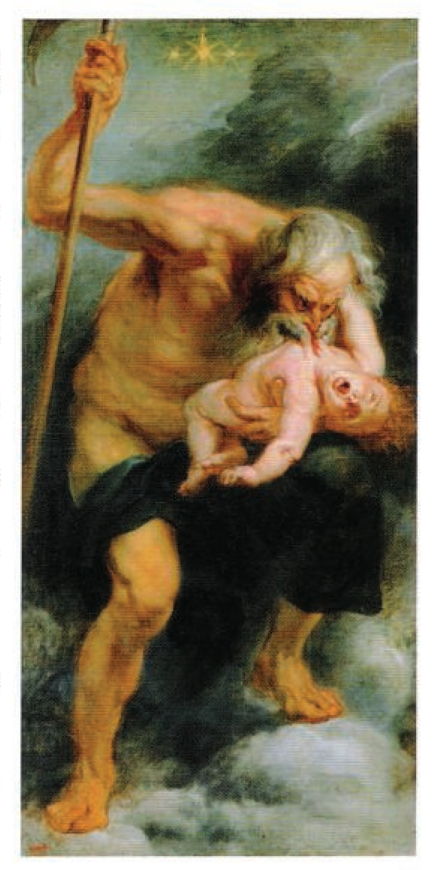
Isidoro de Sevilla (570-636)

Etimologías, XI, 3

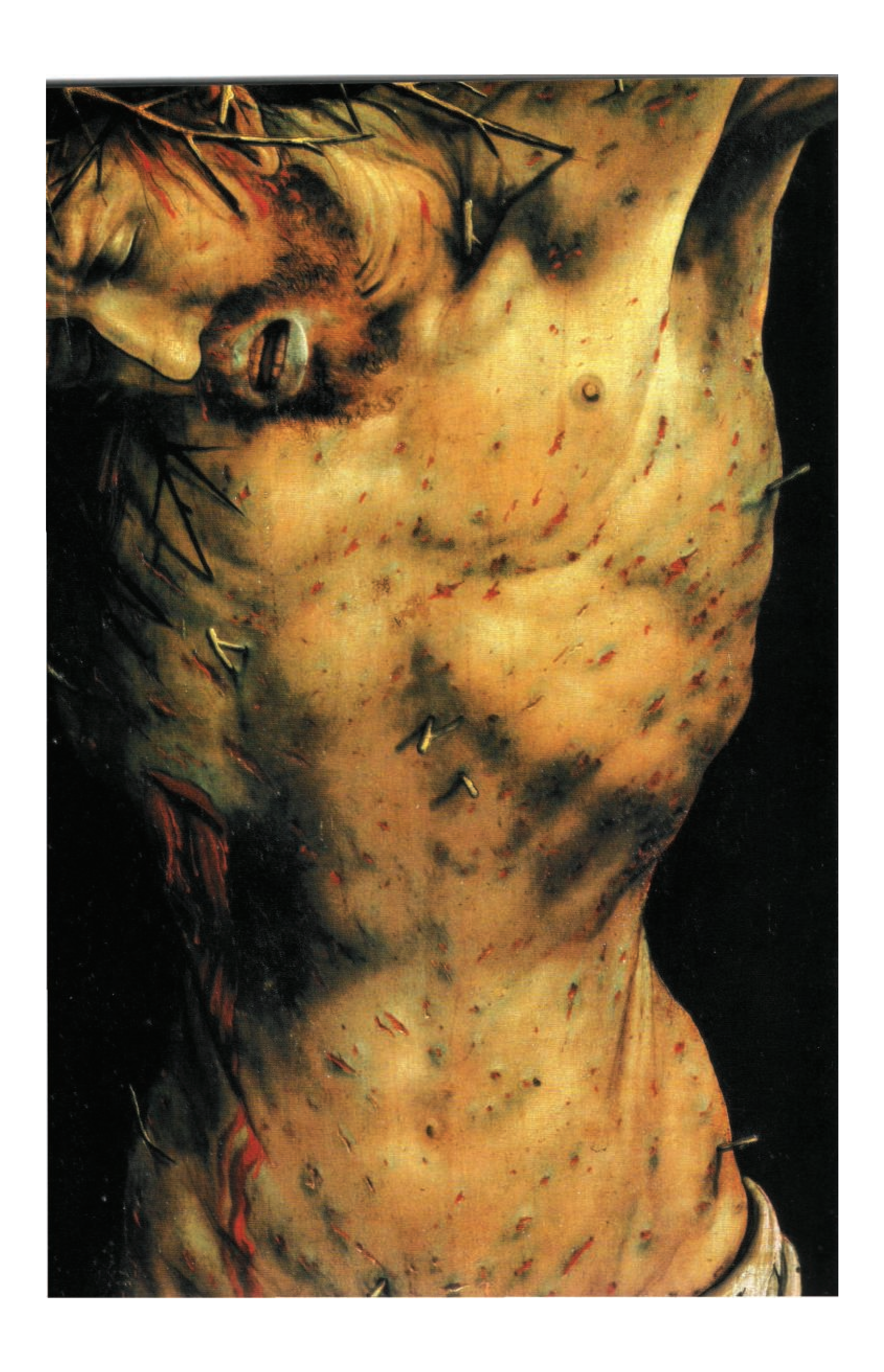
Se habla también de otros fabulosos portentos humanos que, sin embargo, no son reales, sino inventados: son símbolos de una determinada realidad. Así ocurre con Gerión, rey de Hispania, del que se cuenta que había sido engendrado con tres cuerpos: en realidad, eran tres hermanos entre los que reinaba tal armonía que en tres cuerpos había casi una sola alma. Es lo que sucede también con las Gorgonas, meretrices con serpientes por cabellera, que petrificaban con la mirada y tenían un solo ojo que utilizaban por turnos: en realidad, eran tres hermanas de belleza única, igual, casi un solo ojo, que maravillaban tanto a quien las miraba que podía creerse que lo convertían en piedra. Se imagina que las Sirenas eran tres, en parte vírgenes y en parte pájaros, dotadas de alas y garras: una cantaba, otra tocaba la flauta y la tercera, la lira. Atraían con su canto a los navegantes y les hacían naufragar. En verdad, las sirenas fueron meretrices: puesto que llevaban a la miseria a los que pasaban se ha imaginado que los inducían al naufragio (...) Dicen también que la Hidra era una serpiente con nueve cabezas, llamada en latín *excetra*, porque al *caedere*, esto es, al *cortar* una cabeza nacían *tres*. No obstante, consta que Hidra era un lugar que vomitaba aguas que devastaban una ciudad vecina: al cerrar una de las bocas se abrían otras muchas. Hércules, al ver esto, secó esos lugares, cerrando así las bocas de las que brotaba el agua. De hecho la *Hidra* tomó el nombre del agua (...) Imaginan que la Quimera es una bestia triforme, con rostro de león, cola de dragón y cuerpo de cabra. Algunos estudiosos de fenómenos físicos dicen que no se trata de un animal, sino de un monte de Cilicia que en determinados puntos ofrece alimento a leones y cabras, en otros arde y en otros está lleno de serpientes: Belerofonte lo hizo habitable y por esto se dice que mató a la Quimera. Fue el aspecto lo que dio el nombre a los *Centauros*, mitad hombres y mitad caballos: hay quien dice que se trataba de los caballeros tesalios que, como corrían por todas partes en la guerra, daban la impresión de un único cuerpo formado por caballos y seres humanos.



Pintor del pigmeo, *Crátera volterrana con trompetista*, finales del siglo IV, principios del siglo III a.C. Colle Val d'Elsa, Museo Archeologico



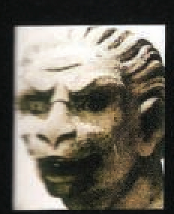
Peter Paulus Rubens, *Saturno devorando a sus hijos*, 1636-1637, Madrid, Museo del Prado



Capítulo II

La Pasión, la muerte, el martirio

1. La visión «pancalística» del universo



La cultura griega no creía que el mundo fuera necesariamente bello en su totalidad. Su mitología explicaba sus fealdades y errores, y para Platón la realidad sensible no era más que una torpe imitación de la perfección del mundo de las ideas. En cambio, el arte veía en los dioses el modelo de la belleza suprema y a esa perfección aspiraba la escultura que representaba a los habitantes del Olimpo.

Paradójicamente, en el mundo cristiano la relación, al menos en ciertos aspectos, se invierte: desde un punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina, y esta belleza total incluso redime en cierto modo la fealdad y el mal; no obstante, la expresión humana de la divinidad, Jesucristo, que sufrió por nosotros, es representada en el momento de su máxima humillación.

Desde los primeros siglos, los padres de la Iglesia hablan constantemente de la belleza de todo el ser. Sabían por el Génesis que, al final del sexto día, Dios vio que todo lo que había hecho era bueno (1, 31), y la Sabiduría recordaba que el mundo había sido creado por Dios según número, peso y medida, esto es, según criterios de perfección matemática.

Junto a la tradición bíblica, la filosofía clásica contribuía a reforzar esta visión estética del universo. El concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal era de origen platónico, y Calcidio (entre los siglos III y IV d.C.) en su comentario al *Timeo* habló del «espléndido mundo de los seres generados... de incomparable belleza».

La Edad Media se verá influida por una obra de sello neoplatónico (siglo V d.C.), *De los nombres divinos*, del Pseudo Dionisio Areopagita. En esta obra el universo aparece como una inagotada irradiación de

Matthias Grünewald, *Crucifixión*, 1515, detalle del retablo de Isenheim, Colmar, Museum Unterlinden

esplendores, una grandiosa manifestación de la expansividad de la belleza primera, una cascada cegadora de luces: «Lo bello superesencial, es decir, una naturaleza divina, comunica su propia belleza a todos los seres, según la capacidad de cada uno, y es causa del esplendor de todas las cosas» (*De los nombres divinos*, IV, 7, 135). Este texto dio origen a todas las sucesivas reflexiones en la Edad Media sobre la belleza del universo y cómo desde la belleza de todas las cosas es posible remontarse por analogía a la belleza divina.

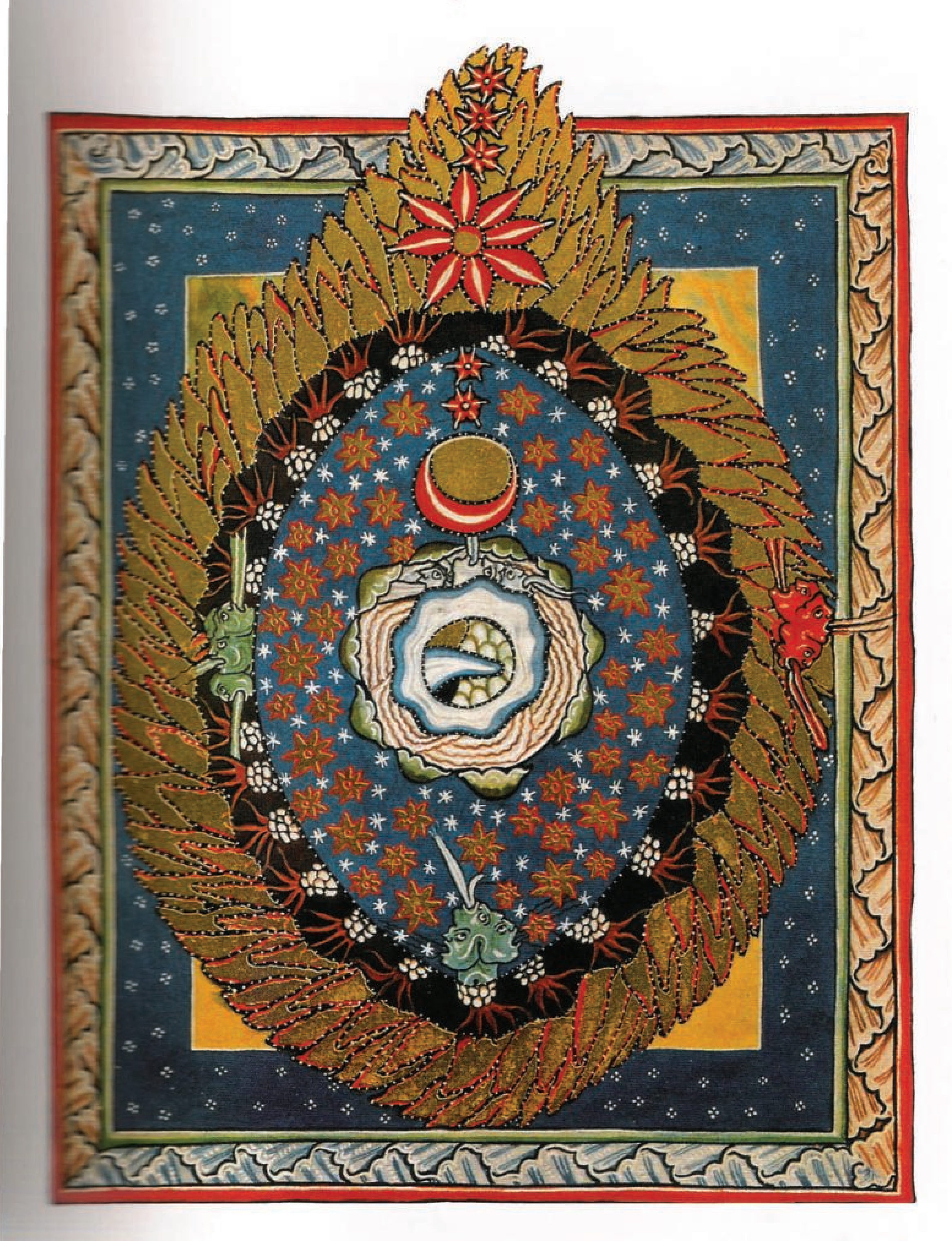
En la onda del Areopagita, Escoto Erígena (siglo IX) elaborará una concepción del cosmos como revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales; y se extenderá sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y de las desemejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en una maravillosa unidad (*La división de la naturaleza*, 3). Y no hay autor medieval que no insista en este tema de la *pancalia* o belleza de todo el universo.

Hildegarda de Bingen, *El universo en forma de huevo*, la Tierra con los cuatro elementos alrededor, de *Scivias, Codex Rupertsberg*, siglo XII

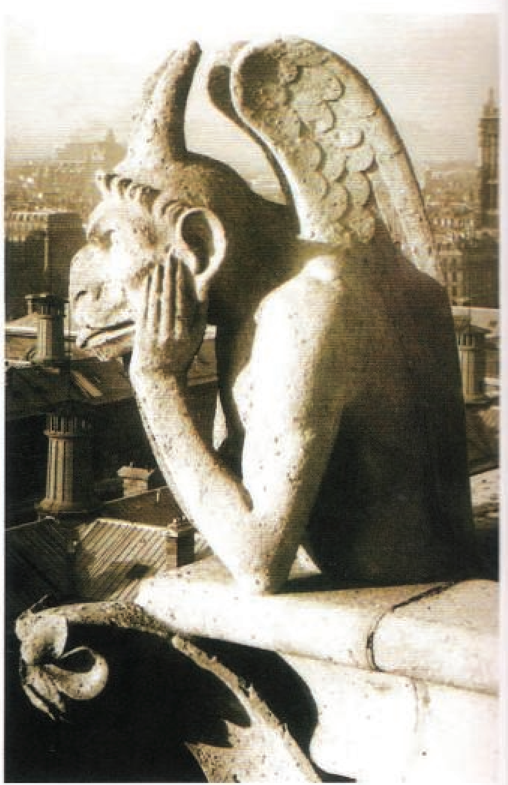
En la identificación tradicional de Bello y Bueno, decir que todo el universo era bello significaba decir al mismo tiempo que era bueno, y viceversa. ¿Cómo conciliar esta convicción «pancalística» con el hecho evidente de que en el mundo existen el mal y la deformidad? La solución la anticipó san Agustín, que de la justificación del mal en un mundo querido por Dios hizo uno de sus temas fundamentales.

En *Del orden*, Agustín argumentaba que se produciría sin duda falta de armonía e «insulto para la vista» cuando en un edificio apareciera una errónea disposición de las partes, pero destacaba que el error también forma parte del orden general. En las *Confesiones* (VII) nos dice que el mal y la fealdad no existen en el plan divino. La corrupción es un daño, pero se habla de daño cuando se produce disminución de un bien anterior. Si todo lo que se corrompe sufre una privación de valor, eso quiere decir que antes de la corrupción había un valor positivo. Si la privación de valor fuera total, una cosa dejaría de existir. De modo que el mal y la fealdad en sí no pueden existir, porque serían «una nada absoluta». En *De la naturaleza del bien contra los maniqueos* (XVII), Agustín dirá que ni siquiera es un mal lo que los antiguos llamaban *hyle*, «materia absolutamente informe y sin cualidad alguna». Incluso la madera no trabajada aún «es materia apta para que la trabajen, de modo que de ella sea hecho algo». Si no pudiere recibir la forma que le imprime el artífice, ciertamente no se llamaría materia.

Además, si la forma es un bien, por lo cual se llaman mejor formados (*formosi*) los que por ella sobresalen, como se llaman bellos por la belleza, no hay duda de que también es un bien la misma capacidad de recibir la forma. Si es bella incluso la materia informe, será bello también el animal que los imprudentes juzgan monstruoso, como el mono, que presenta en cambio una justa proporción entre sus partes.







Monstruos de Notre-Dame, reconstrucción del siglo XIX, París

Siguiendo las huellas de Agustín encontraremos en el pensamiento escolástico varios ejemplos de justificación de la fealdad en el marco de la belleza total del universo, donde también la deformidad y el mal adquieren el mismo valor con el que, en el claroscuro de una imagen, en la proporción de luces y sombras, se manifiesta la armonía del conjunto. Se dirá que también los monstruos son bellos porque son *seres* y como tales contribuyen a la armonía del conjunto y que, aunque el pecado destruye el orden de las cosas, este orden es restablecido por el castigo, por lo cual los condenados al infierno son ejemplo de una ley de armonía. O bien se intentará atribuir la impresión de fealdad a nuestros defectos de percepción, de modo que a algunos lo feo les parezca tal por falta de luz, por una distancia incorrecta, por haber mirado de forma sesgada o por la atmósfera neblinosa que deforma el contorno de las cosas.

Les Heures de Croy, ca. 1530, siglo XVI, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek

La belleza otorgada por Dios
San Agustín (siglos IV-V)
De los nombres divinos, IV, 7, 135
A lo bello superesencial lo llamamos, sí, belleza, en razón de esa belleza que comunica a todas las cosas según la capacidad de cada uno, en cuanto que es causa de toda proporción y esplendor, al difundir en todas las cosas a modo de luz las irradiaciones de su rayo originario engendradoras de belleza, llamándolas así; por eso se llama belleza, y recoge a todo en todo en sí misma.



Lo feo contribuye al orden
San Agustín (siglos IV-V)
Del orden, IV, 12-13
¿Hay algo más tétrico que un verdugo? ¿Hay algo más feroz y cruel que ese espíritu? Pero en las leyes ocupa un lugar necesario y forma parte del orden de un estado bien gobernado (...) ¿Hay algo que pueda considerarse más repugnante, carente de dignidad y lleno de obscenidad que las prostitutas, los proxenetas y otras plagas por el estilo? Haz desaparecer a las meretrices de la sociedad y lo convulsionarás todo con las pasiones desordenadas. Ponlas en el puesto de las mujeres honestas y lo deshonrarás todo con la culpa y la desvergüenza (...) ¿No es cierto que si te fijas solo en algunos miembros de los cuerpos de los animales no puedes mirarlos? No obstante, el orden de la naturaleza, puesto que son necesarios, ha querido que no faltaran y, puesto que son indecentes, no ha permitido que se notaran mucho. Y esas partes deformes ocupando su puesto han dejado el lugar mejor a las partes mejores (...) Los poetas han utilizado lo que llaman solecismos y barbarismos; han preferido, cambiando los nombres, llamarlos figuras y transformaciones, en vez de evitarlos como errores evidentes. Pues bien, quítalos de las poesías, y notaremos la falta de suavísimas atenuaciones. Reúne muchos en una sola composición, y me causará irritación porque todo será relamido, pedante y afectado (...) El orden que los rige y los modera no soportará que haya demasiados ni que estén en todas partes. Un discurso modesto y casi descuidado destaca las expresiones elevadas y los pasajes elegantes alternándose con estos.









Crucifixión, c. 420-430, Londres, British Museum

Mal y fealdad no existen en el plan divino
San Agustín (siglos IV-V)
Confesiones, VII, 13
No hay mal en absoluto para ti, y no solamente para ti, sino para el conjunto de tu creación. Nada hay fuera de ella que irrumpa y corrompa el orden que tú le impusiste. Sucede que, en algunas partes de tu creación, hay cosas que nosotros creemos malas porque no convienen a otros. Pero como estas mismas concuerdan con otras, son también buenas. Ciertamente, en sí mismas, son también buenas. Y todas las cosas que no concuerdan con otras convienen o se adaptan a la parte inferior de la creación que llamamos tierra. El cielo con sus nubes y vientos se adapta a la tierra a la que pertenece.
Lejos de mí decía: «Ojalá no existieran estas cosas». Pues, aunque solo viera estas cosas, podría desear otras mejores, pero aun por estas debería alabarte. Porque «todas las cosas te alaban desde la tierra, monstruos marinos, fuego y granizo, nieve y bruma, viento tempestuoso que ejecuta tu palabra...».

Belleza del cosmos
San Agustín (siglos IV-V)
De la naturaleza del bien, 3, 14, 15, 16, 17
Todas las cosas son tanto mejores cuanto son más moderadas, hermosas, ordenadas. En cambio, son tanto peores cuanto menos moderadas, hermosas y ordenadas. Estas tres cosas, pues: el modo, la belleza y el orden, por no hablar de otros innumerables bienes que se reducen a estos, estas tres cosas, repito, o sea: el modo, la belleza y el orden, son como bienes generales, que se encuentran en todos los seres creados por Dios, lo mismo en los espirituales que en los corporales (...). Entre todos estos bienes, no obstante, los que son pequeños, en comparación con los más grandes, son llamados con nombres contrarios: por ejemplo, comparada con la complexión humana, que posee una belleza mayor, la belleza del simio es llamada deformidad. De este modo se engaña a los incautos, como si aquello fuese un bien y esto un mal; estos no captan en el cuerpo del simio el modo propio, la correspondencia simétrica de los miembros, la cohesión de las partes, la protección de la incolumidad, y otros aspectos que sería demasiado largo tratar. También un simio posee el bien de la belleza, aunque en un grado inferior (...) Así se habla de luminoso y oscuro como de dos contrarios: sin embargo, también lo que es oscuro tiene cierta luz; si carece totalmente de ella, entonces son las tinieblas en cuanto ausencia de luz, como el silencio es ausencia de sonido (...) No obstante, también estas carencias de las cosas forman parte del orden general de la naturaleza, hasta el punto de ocupar un lugar propio no desdeñable en la consideración de los sabios. En realidad Dios, al no iluminar determinados lugares y tiempos, ha hecho las tinieblas de manera conveniente del mismo modo que los días. Por otra parte, si nosotros, al retener el sonido, intercalamos en el discurso un silencio conveniente, cuanto más él, como artífice perfecto de todas las cosas, producirá de modo conveniente carencias en algunas de ellas (...) Ninguna naturaleza, por tanto, es mala en cuanto naturaleza.

Lo bello y lo feo
Alejandro de Hales (siglo XIII)
Summa teologica, II
Así como una pintura con un color oscuro colocada en el lugar adecuado es apropiada, así el conjunto de las cosas es bello también con los pecadores.

Vincent de Beauvais (siglos XII-XIII)
Speculum Majus, 27
La deformidad del mal no disminuye la belleza del universo.

Roberto Grossatesta (siglos XII-XIII)
In divisione
Si la belleza y la salud, que se consideran buenas, son una proporción de las partes y de los miembros con venustez del color (...) en los cuerpos feos y enfermos esta proporción no se deshace del todo, sino que solo se transforma, por lo que fealdad

2. El dolor de Cristo



Cuando el arte ha de considerar la pasión de Cristo, se da cuenta de que, como dijo Hegel en su *Estética*, «no se puede representar al Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega».

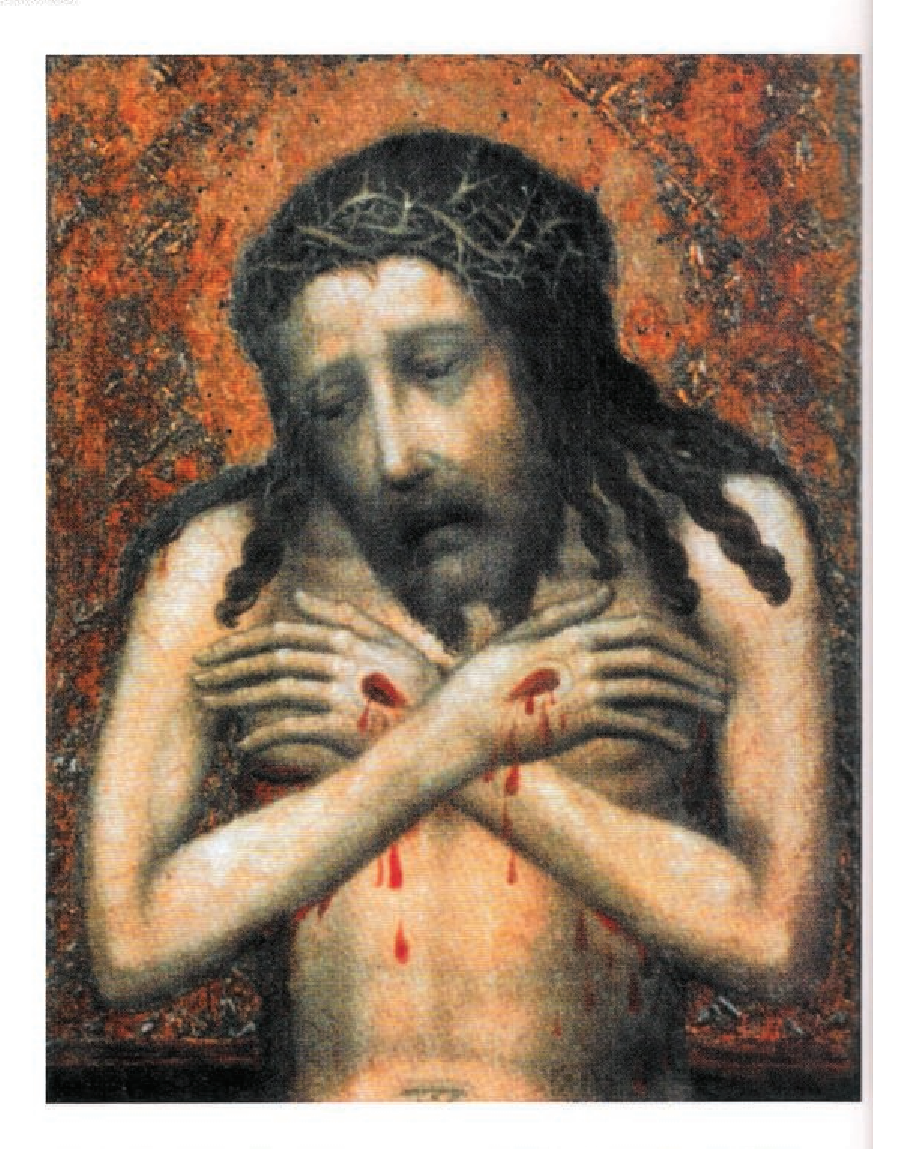
No obstante, esta aceptación de la «fealdad» de Cristo no fue inmediata. Es cierto que había una página de **Isaías** en la que se representaba al mesías desfigurado por el sufrimiento, y esa referencia la retoman algunos padres de la Iglesia, pero **Agustín** reabsorbió esta evidencia escandalosa en su visión «pancalística», afirmando que cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía.

El arte paleocristiano se limitó a la imagen bastante idealizada del buen pastor. La crucifixión no se consideraba un tema iconográfico aceptable y a lo sumo era evocada a través del símbolo abstracto de la cruz. Se ha sugerido que la resistencia a representar al Cristo dolorido se debió asimismo a disputas teológicas y a la batalla contra los herejes que pretendían afirmar su única naturaleza humana y le negaban la naturaleza divina.

Habrá que esperar hasta bien entrada la Edad Media para que en el hombre crucificado se reconozca a un hombre de verdad, derrotado, ensangrentado y desfigurado por el sufrimiento, y para que la representación tanto de la crucifixión como de las distintas fases de la pasión se vuelva dramáticamente realista y celebre la humanidad de Cristo en su sufrimiento. En el *Llanto sobre Cristo muerto* pintado por Giotto para la capilla de los Scrovegni, lloran todos los personajes de la escena (incluidos los ángeles) y sugieren al fiel sentimientos de compasión por un ser con el que hay que identificarse.

De este modo la imagen del Cristo doliente pasará también a la cultura renacentista y barroca en un *crescendo* de *erótica del dolor*, en el que la insistencia en el rostro y en el cuerpo divino atormentado por los sufrimientos se moverá en los límites de la complacencia y de la ambigüedad, como ocurre con el Cristo más que sangrante, sanguinolento, de *La pasión* cinematográfica de Mel Gibson.

Hegel ya había recordado que con el cristianismo la fealdad aparece de forma polémica en la representación de los perseguidores de Cristo.



Maestro Teodorico, *Imago pietatis*, c. 1360, Castillo de Karlštejn

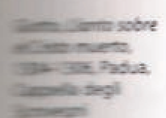
y enfermedad se consideran bondades menores en vez de males auténticos.

La deformidad de Cristo

San Agustín (siglos IV-V)

Sermón 27, 6

Para sostener tu fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello (...) «Y nosotros lo vimos y no tenía belleza ni atractivo, sino que su rostro era repelente y deforme su postura». Este es su poder: «era despreciado y su postura era deforme; hombre cubierto de llagas, ser que padece debilidad». La deformidad de Cristo te hace hermoso. De hecho, si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca habrías adquirido la forma divina que habías perdido. Era, pues, deforme cuando pendía de la cruz, pero su deformidad constituía nuestra belleza. Por tanto, en la vida presente aferrémonos al Cristo deforme. ¿Qué significa: Cristo deforme? «Lejos de mi intención vanagloriarme de algo excepto de la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por cuya obra el mundo es crucificado para mí y yo lo soy para el mundo». Esta es la deformidad de Cristo (...) En nuestra frente llevamos el signo de su deformidad. ¡No nos avergoncemos de la deformidad de Cristo! Recorramos este camino y llegaremos a la visión; y cuando hayamos llegado a la visión, veremos su igualdad con Dios.



El anuncio del Mesías
Isaías, 53,2-7
No tenía forma ni belleza
para que nos fijáramos en él,
ni aspecto para que le apreciáramos;
despreciado y abandonado de los
[hombres,
varón de dolores, familiarizado con la
[dolencia,
como aquel ante quien se oculta el rostro,
despreciado de modo que no le hicimos
[caso.
A decir verdad, nuestras enfermedades
[llevó él,
y nuestros dolores él se los cargó.
¡Y nosotros lo teníamos por un castigado,
y humillado golpeado por Dios!
Pero él era traspasado por nuestras
[rebeliones,
aplastado por nuestras iniquidades.
El castigo que nos valía la paz caía
[sobre él
y por sus cardenales éramos sanados.
Todos nosotros como ovejas errábamos,
cada uno a su camino nos volvíamos.
Pero Yahvé hizo que le alcanzara
la iniquidad de todos nosotros.
Era maltratado, y él se humillaba
y no abría la boca,
como cordero llevado al matadero
y como oveja muda ante sus
[esquiladores.



Giotto, *Llanto sobre el Cristo muerto*, 1304-1306, Padua, Cappella degli Scrovegni

El anuncio del Mesías
Isaías, 53,2-7
No tenía forma ni belleza
para que nos fijáramos en él,
ni aspecto para que le apreciáramos;
despreciado y abandonado de los
[hombres,
varón de dolores, familiarizado con la
[dolencia,
como aquel ante quien se oculta el rostro,
despreciado de modo que no le hicimos
[caso.
A decir verdad, nuestras enfermedades
[llevó él,
y nuestros dolores él se los cargó.
¡Y nosotros lo teníamos por un castigado,
y humillado golpeado por Dios!
Pero él era traspasado por nuestras
[rebeliones,
aplastado por nuestras iniquidades.
El castigo que nos valía la paz caía
[sobre él
y por sus cardenales éramos sanados.
Todos nosotros como ovejas errábamos,
cada uno a su camino nos volvíamos.
Pero Yahvé hizo que le alcanzara
la iniquidad de todos nosotros.
Era maltratado, y él se humillaba
y no abría la boca,
como cordero llevado al matadero
y como oveja muda ante sus
[esquiladores.



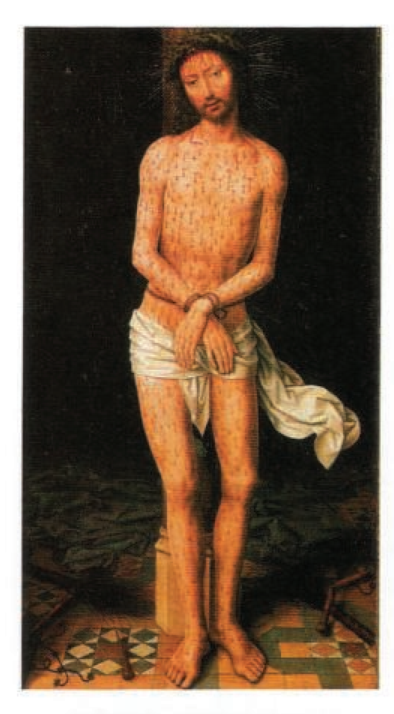
Aelbrecht Bouts, *Cristo doliente*, detalle, c. 1490, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Recordó a este respecto a los pintores de la Alta Alemania (y habría podido añadir a los flamencos), pero también un pintor delicado como Fra Angelico nos muestra a un perseguidor que no solo posee rasgos toscos, sino que escupe groseramente sobre el rostro de Jesús. Todo esto no excluye la existencia de innumerables imágenes idealizadas de Jesús, hasta las estampitas populares que lo representan alto, bello, de rasgos delicados a menudo hasta el empalago. Pero la introducción de la fealdad y del sufrimiento en las celebraciones de lo divino estimuló otros tipos de fealdad exacerbada con fines moralistas y de culto, desde las imágenes de la muerte, del infierno, del diablo y del pecado hasta las del sufrimiento de los mártires.

De izquierda a derecha:

Hans Memling, *Cristo en la columna*, 1485-1490, Barcelona, Colección Mateu

Maestro hispano-flamenco, *Entierro de Cristo* (El séptimo dolor de la Virgen), c. 1488-1490, Madrid, Museo del Prado





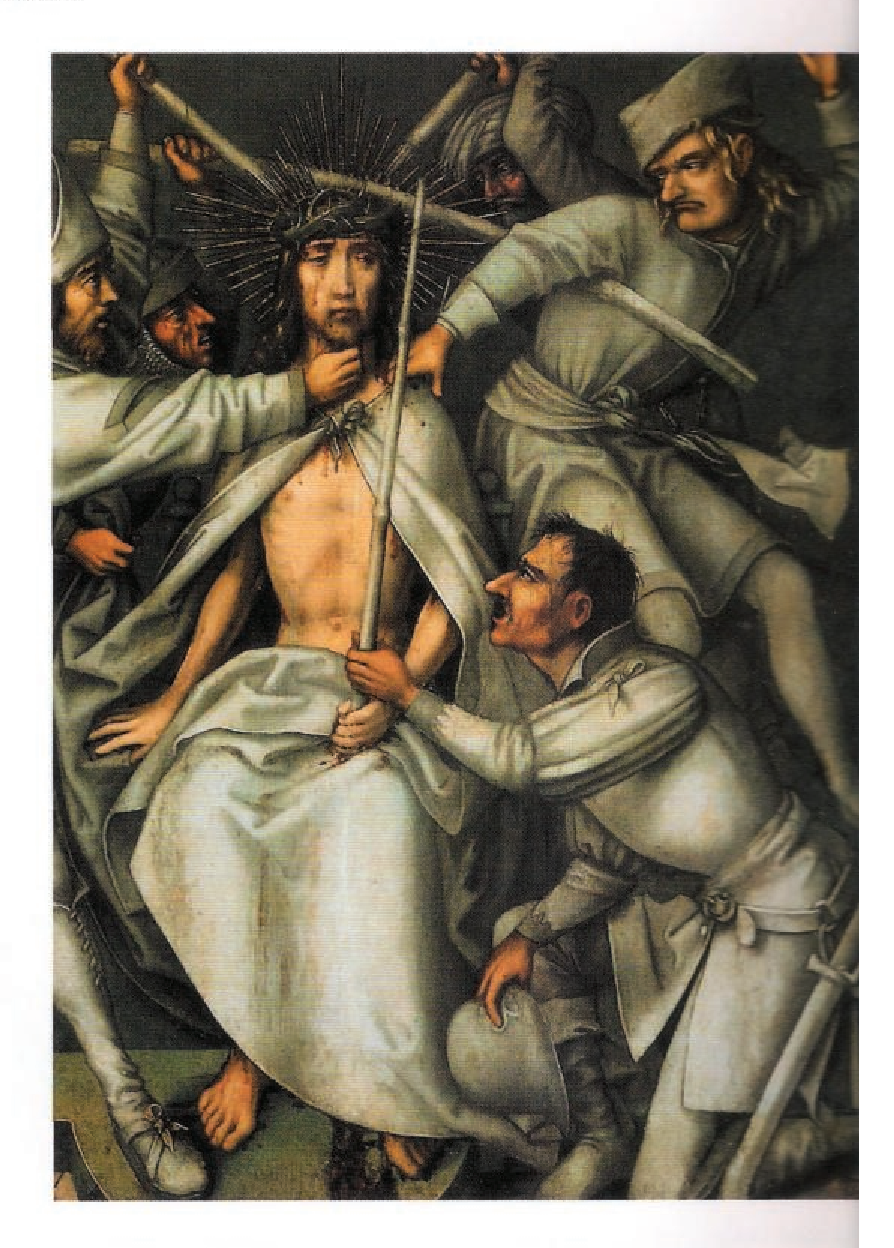
La pasión de Cristo, dirigida por Mel Gibson, 2003



La representación del dolor
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)
Estética, II, 1

El verdadero punto crítico en esta vida de Dios es aquel en que abandona su existencia singular como hombre, la Pasión, el sufrimiento de la cruz, el calvario del espíritu, el suplicio de la muerte. En la medida, ahora, en que está implícito en el contenido mismo que la apariencia externa, corpórea, la existencia inmediata como individuo se muestre en el dolor de la propia negatividad como lo negativo, para que el espíritu alcance su propia verdad y su propio cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad subjetiva, esta esfera de representación se aparta más que cualquier otra del ideal plástico clásico (...)

No se puede representar con las formas de la belleza griega al Cristo flagelado, coronado de espinas, arrastrando la cruz hasta el lugar del suplicio, crucificado, agonizante en los tormentos de una larga y atormentada agonía.



Hans Holbein, *Cristo escarnecido*, c. 1495, Stuttgart, Staatsgalerie

Página siguiente:

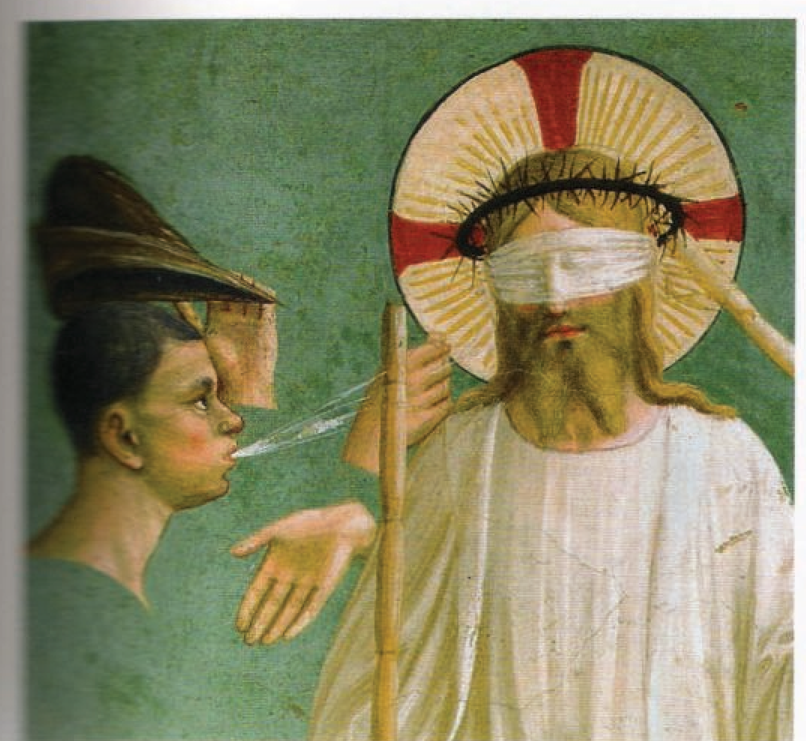
El Bosco (copia de), *La detención de Cristo*, c. 1500, San Diego, Museum of Art

Fra Angelico, *Cristo escarnecido*, detalle, 1440-1441, Florencia, Convento di San Marco

Los enemigos de Jesús
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)
Estética, II, 1

Los enemigos... en cuanto se oponen a Dios, lo condenan, lo escarnecen, lo martirizan, lo crucifican, se representan como internamente malvados, y la representación de la maldad interna y de la hostilidad hacia Dios implica en el exterior fealdad, grosería, barbarie, rabia y deformación de la figura. Por todas estas consideraciones lo no bello se presenta aquí, a diferencia de la belleza clásica, como momento necesario (...) En este terreno destacaron especialmente los maestros de la Alta Alemania, cuando pusieron de relieve con gran fuerza, en escenas sacadas de la Pasión, la grosería de la soldadesca, la maldad de las burlas, la barbarie del odio hacia Cristo en su Pasión y Muerte.





3. Mártires, eremitas, penitentes



Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula, *La matanza de los vándalos*, detalle, 1474-1475, Brujas, Groeninge Museum

En el mundo cristiano la santidad no es más que la imitación de Cristo. Será sufrimiento, y sufrimiento atroz, el de quien da la vida para testimoniar su fe, y a esos se dirige **Tertuliano** (siglos II-III d.C.) en su *Exhortación a los mártires*, invitándoles a soportar los sufrimientos innombrables (aunque nombrados con mal disimulado sadismo) a los que deberán enfrentarse.

En el arte medieval, raramente el mártir se representaba afeado por los tormentos como se había osado hacer con el Cristo. En el caso de Cristo se subrayaba la inmensidad inimitable del sacrificio realizado, mientras que en el caso de los mártires (para exhortar a imitarles) se muestra la serenidad seráfica con que se enfrentaron a su suerte. De modo que toda una serie de decapitaciones, torturas sobre la parrilla y extirpación de los senos puede dar lugar a composiciones elegantes, casi en forma de ballet. La complacencia en la crueldad del tormento aparecerá en todo caso más tarde, como veremos, en la pintura del siglo XVII.

En la época renacentista, en el clima de la revalorización del cuerpo humano y de su belleza, se tiende a una excesiva «pulcrificación» de un hecho sumamente doloroso, de modo que más que el tormento lo que cuenta es la fuerza viril o la dulzura femenina con que el santo le hace frente. Y nos encontramos con complacencias a menudo homófilas, como por ejemplo las distintas representaciones del martirio de san Sebastián.

Donde ya no hay concesiones es en la representación del eremita, que por tradición y definición está afeado por la larga permanencia en el desierto. Sobre estos modelos la espiritualidad barroca celebrará las penitencias de los santos y su desprecio por el cuerpo, debilitado por ayunos, flagelaciones y otras formas de disciplina (véase, por ejemplo, el texto del padre **Segneri**).

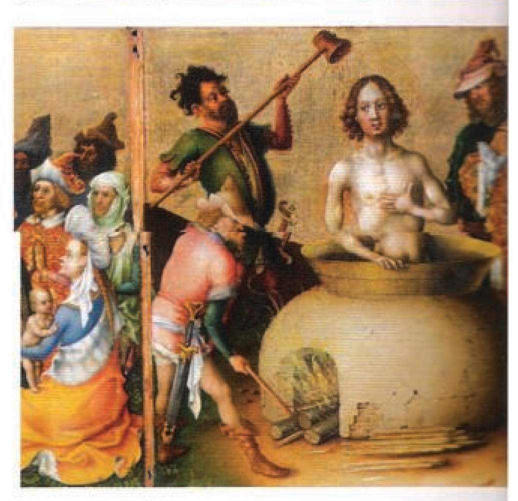
Entre los eremitas de los primeros siglos obviamente los más desfigurados eran los estilitas, que se aislaban sobre una columna y soportaban la inclemencia de los elementos, los insectos, los gusanos que los cubrían, luchando con visiones dolorosamente seductoras o asediados por pesadillas diabólicas (véase una visión moderna del tema en **Tennyson**).











Stefan Lochner, *Retablo que representa el martirio de los apóstoles*, siglo XV, Frankfurt, Städelsches Museum

Página siguiente:

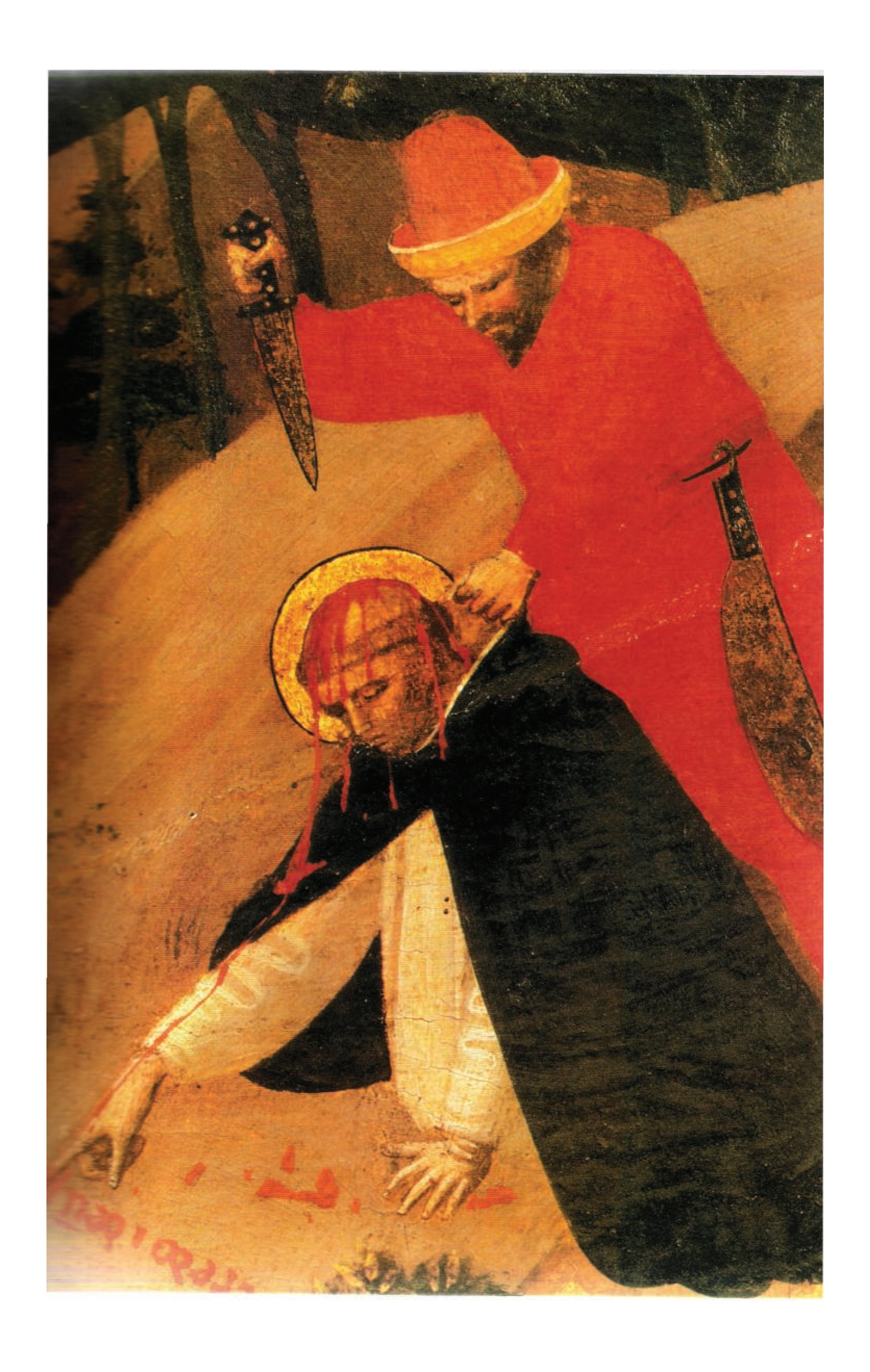
Fra Angelico, *Tríptico de San Pedro mártir*, detalle, c. 1425, Florencia, Museo di San Marco

Exhortación al martirio

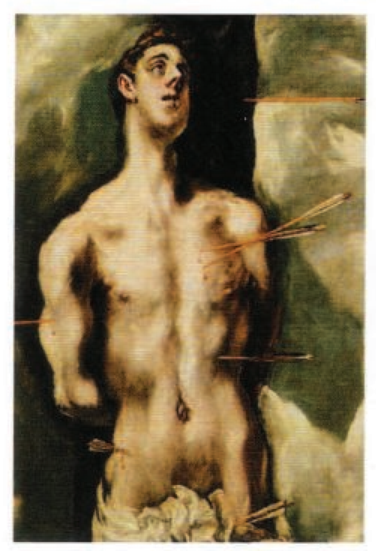
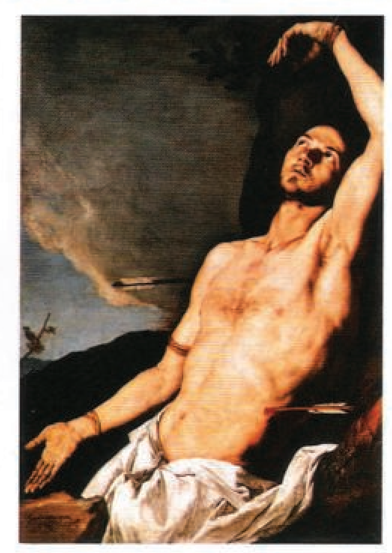
Tertuliano (siglos II-III)

Exhortación a los mártires, 4

Pero el temor a la muerte no es tan grande como el temor a los tormentos. Recordemos a aquella famosa mujer ateniense que, aun conociendo perfectamente la trama de la conjura y habiendo sido sometida a tortura por el tirano, nunca dio los nombres de los conjurados sino que se arrancó la lengua de un mordisco y se la escupió a la cara para que entendiesen que con las torturas, aunque se prolongaran mucho tiempo, nada podrían sacarle. Y también es conocido un rito que para los espartanos tenía la máxima importancia: la flagelación. En esta ceremonia sagrada los jóvenes más nobles son azotados delante del altar en presencia de sus padres y parientes, y estos les exhortan a perseverar en el suplicio. Y consideran que no hay mayor título de honor y de gloria que perecer bajo el sufrimiento sin haber proferido ni un solo grito de dolor. Así pues, si es lícito por afá de gloria terrenal exigir semejante prueba de fuerza del ánimo y de los sentidos, de modo que estos puedan demostrar que no hacen caso de la agresión de las armas, del suplicio de las llamas, de los tormentos de la cruz, del furor de las fieras, del refinamiento de las torturas, todo con la sola ilusión del elogio humano, puedo decir con justicia que muy pequeños son vuestros sufrimientos frente al fulgor de la gloria divina y de la recompensa celestial. Si tanto estimamos el vidrio, ¿en qué mayo consideración no deberemos tener a la perla? ¿Y quién no querrá dar por la verda lo que otros han ofrecido de buen grado por la mentira?








William Hone,
San Simeón Estilita,
The Everyday Book, 1826

De izquierda a derecha:

Andrea Mantegna, *San Sebastián*, 1457-1459, Viena, Kunsthistorisches Museum

Hans Holbein, *Tríptico de san Sebastián*, detalle, 1516, Munich, Alte Pinakothek

Guido Reni, *San Sebastián*, 1615, Roma, Musei Capitolini

El Greco, *San Sebastián*, 1620-1625, Madrid, Museo del Prado

José de Ribera, *San Sebastián*, 1651, Nápoles, Museo Capodimonte

Gustave Moreau, *San Sebastián*, c. 1870-1875, París, Musée Gustave Moreau

San Simeón Estilita
Alfred Tennyson (1809-1892)
San Simeón Estilita

Aunque sea el más mísero de los hombres,
una sarnosa costra de pecado,
de cielo y tierra indigno, bueno apenas
para legiones de demonios blasfemos,
no dejo de aferrarme a una esperanza
de santidad, e invoco entre sollozos,
cubriendo el Paraíso de oraciones:
«Piedad, Señor, y líbrame de culpa».
Que esto me valga, que no sea en vano,
Dios justo y atroz y fuerte: que treinta años,
de esfuerzos sobrehumanos triplicados,
de hambre y sed, de resfriados y achaques,
y toses, y pinchazos, y fiebres, y dolores
[y calambres,
un signo entre las nubes y la hierba,
sobre esta alta columna he soportado
lluvia y viento, y sol y nieve y granizo;
y confiaba en que antes de hora
me llamarías a tu paz,
dando a estos huesos avezados a la
[intemperie
la santa recompensa, palma y túnica blanca
(...)
Sabes que al principio lo soportaba mejor,
porque era fuerte y entero de cuerpo;
y aunque mis dientes, ahora caídos,
rechinaran de frío, y mi barba
brillase helada a la luz de la luna,
sobre el grito de los búhos elevaba los
[salmos,
y a veces, junto a mí, veía a un ángel,
que me observaba mientras cantaba.
Ahora me siento débil, acabado;
y así sea, lo espero; medio sordo
a duras penas oigo al pueblo agitarse
al pie de la columna, y casi ciego
a duras penas reconozco los campos
[familiares;
Y tengo los muslos destrozados por la
[humedad;
y sin embargo no dejo de implorar,
hasta que el cuello me sostenga la cabeza
[cansada.

Penitencias de san Ignacio
Paolo Segneri (1624-1694)
Sacros panegíricos, Panegírico de san Ignacio de Loyola

Una vez sacrificada a Dios la parte superior de sí mismo, que era el espíritu, con tan humildes mortificaciones, faltaba por sacrificarle todavía la parte inferior, que era la carne, con los más dolorosos tormentos; y así prepararse tal vez, casi como en una batalla doméstica, contra esos dos terribles enemigos que había de encontrar siempre en la propagación por el mundo de la mayor gloria divina: afrentas espirituales, sufrimientos corporales. ¿Cómo creéis que dominaba su cuerpo sin compasión alguna? Escuchadme y luego, si podéis, no os horroricéis.

Cubrirse con un saco extraordinariamente áspero y por debajo un erizado cilicio: envolverse las caderas desnudas o bien con ortigas muy ásperas, o con verdugos espinosos, o con hierros puntiagudos; ayunar todos los días, excepto los domingos, a pan y agua, y los domingos añadirle para deleite alguna hierba amarga, disuelta en cenizas o en tierra; pasar a veces tres, a veces seis, a veces hasta los ocho días enteros sin comer; flagelarse cinco veces entre noche y día, siempre con una cadena y haciéndose sangre; con una piedra golpearse con furia habitualmente el pecho desnudo, no tener más lecho, donde acomodar sus miembros, que el duro suelo, ni otra almohada, donde apoyar la cabeza, que un helado peñasco; pasar de rodillas siete horas al día en profunda contemplación, no parar nunca de llorar, no cesar nunca de torturarse: este fue el invariable régimen de vida que llevó en la cueva de Manresa, sin suavizarlo nunca ni siquiera durante las largas y penosísimas enfermedades que muy pronto contrajo, debilidades, temblores, espasmos, desmayos, fiebres incluso mortales.

William Hone, *San Simeón Estilita*, *The Everyday Book*, 1826

De izquierda a derecha:

Andrea Mantegna, *San Sebastián*, 1457-1459, Viena, Kunsthistorisches Museum

Hans Holbein, *Tríptico de san Sebastián*, detalle, 1516, Munich, Alte Pinakothek

Guido Reni, *San Sebastián*, 1615, Roma, Musei Capitolini

El Greco, *San Sebastián*, 1620-1625, Madrid, Museo del Prado

José de Ribera, *San Sebastián*, 1651, Nápoles, Museo Capodimonte

Gustave Moreau, *San Sebastián*, *c.* 1870-1875, París, Musée Gustave Moreau



San Simeón Estilita
Alfred Tennyson (1809-1892)
San Simeón Estilita

Aunque sea el más mísero de los hombres,
una sarnosa costra de pecado,
de cielo y tierra indigno, bueno apenas
para legiones de demonios blasfemos,
no dejo de aferrarme a una esperanza
de santidad, e invoco entre sollozos,
cubriendo el Paraíso de oraciones:
«Piedad, Señor, y líbrame de culpa».
Que esto me valga, que no sea en vano,
Dios justo y atroz y fuerte: que treinta años,
de esfuerzos sobrehumanos triplicados,
de hambre y sed, de resfriados y achaques,
y toses, y pinchazos, y fiebres, y dolores
[y calambres,
un signo entre las nubes y la hierba,
sobre esta alta columna he soportado
lluvia y viento, y sol y nieve y granizo;
y confiaba en que antes de hora
me llamarías a tu paz,
dando a estos huesos avezados a la
[intemperie
la santa recompensa, palma y túnica blanca
(...)
Sabes que al principio lo soportaba mejor,
porque era fuerte y entero de cuerpo;
y aunque mis dientes, ahora caídos,
rechinaran de frío, y mi barba
brillase helada a la luz de la luna,
sobre el grito de los búhos elevaba los
[salmos,
y a veces, junto a mí, veía a un ángel,
que me observaba mientras cantaba.
Ahora me siento débil, acabado;
y así sea, lo espero; medio sordo
a duras penas oigo al pueblo agitarse
al pie de la columna, y casi ciego
a duras penas reconozco los campos
[familiares;
Y tengo los muslos destrozados por la
[humedad;
y sin embargo no dejo de implorar,
hasta que el cuello me sostenga la cabeza
[cansada.

Penitencias de san Ignacio
Paolo Segneri (1624-1694)
Sacros panegíricos, Panegírico de san Ignacio de Loyola

Una vez sacrificada a Dios la parte superior de sí mismo, que era el espíritu, con tan humildes mortificaciones, faltaba por sacrificarle todavía la parte inferior, que era la carne, con los más dolorosos tormentos; y así prepararse tal vez, casi como en una batalla doméstica, contra esos dos terribles enemigos que había de encontrar siempre en la propagación por el mundo de la mayor gloria divina; afrentas espirituales, sufrimientos corporales. ¿Cómo creéis que dominaba su cuerpo sin compasión alguna? Escuchadme y luego, si podéis, no os horroricéis.

Cubrirse con un saco extraordinariamente áspero y por debajo un erizado cilicio: envolverse las caderas desnudas o bien con ortigas muy ásperas, o con verdugos espinosos, o con hierros puntiagudos; ayunar todos los días, excepto los domingos, a pan y agua, y los domingos añadirle para deleite alguna hierba amarga, disuelta en cenizas o en tierra; pasar a veces tres, a veces seis, a veces hasta los ocho días enteros sin comer; flagelarse cinco veces entre noche y día, siempre con una cadena y haciéndose sangre; con una piedra golpearse con furia habitualmente el pecho desnudo, no tener más lecho, donde acomodar sus miembros, que el duro suelo, ni otra almohada, donde apoyar la cabeza, que un helado peñasco; pasar de rodillas siete horas al día en profunda contemplación, no parar nunca de llorar, no cesar nunca de torturarse: este fue el invariable régimen de vida que llevó en la cueva de Manresa, sin suavizarlo nunca ni siquiera durante las largas y penosísimas enfermedades que muy pronto contrajo, debilidades, temblores, espasmos, desmayos, fiebres incluso mortales.

4. El triunfo de la muerte



Si el santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no solo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte sino también a cultivar el terror a las penas infernales.

Que el tema tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en un estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día cuando, a base de vender modelos de juventud y de belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla solo mediante perífrasis, o bien exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte para divertirnos con la ajena.

En literatura, el tema del triunfo de la muerte aparece en el siglo XII, con los *Vers de la mort* de **Hélinand de Froidmont**, y continúa también en las variaciones sobre el tema poético del *ubi sunt* (dónde están las bellas mujeres, las espléndidas ciudades de antaño: todo ha desaparecido).

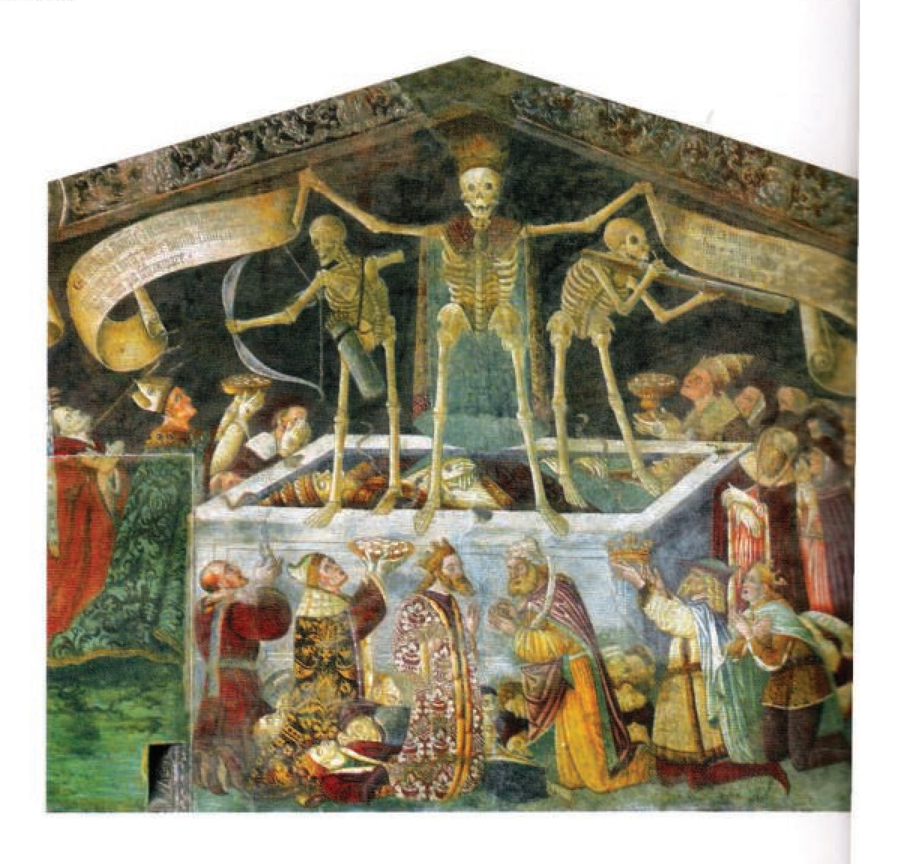
La Danza de la muerte, detalle de *Heures à l'usage de Rome*, c. 1515, París, Gillet Haroduin

En la Edad Media, la muerte aparece a veces como algo doloroso pero familiar, una especie de personaje fijo (casi como un títere) en el teatro de la vida.

En muchos ciclos pictóricos (como en el Cementerio de Pisa) se celebra el Triunfo de la Muerte. En Roma, cuando se celebraba el triunfo de los caudillos victoriosos, un siervo que iba en el carro junto al aclamado le repetía sin cesar «recuerda que eres un hombre», una especie de *memento mori*. Sobre este modelo nace una literatura de los Triunfos (véase, por ejemplo, **Petrarca**), en la que siempre está presente también un Triunfo de la Muerte, que vence a toda vanidad humana, el tiempo y la fama.

El Triunfo de la Muerte va acompañado de la visión del Juicio Final, otra forma de admonición para el fiel, e inspira acciones teatrales y carros carnavalescos (véase **Vasari**).





Triunfo de la muerte, 1485, Clusone, Oratorio dei Disciplini

La muerte en una hora

Hélinand de Froidmont (1160-1229)
Vers de la mort

La muerte en una hora lo destruye todo. ¿De qué sirve la belleza, de qué sirve la riqueza? ¿De qué sirven los honores, de qué sirve la nobleza?

Triunfo de la muerte

Petrarca (1304-1374)
Triunfo de la muerte, I, vv. 73-90

Respondió así; y de un extremo a otro
viose de muertos lleno todo el campo,
sin que pueda expresarlo prosa o verso;
desde el Extremo Oriente hasta Occidente,
el centro y las orillas ocupaba
a lo largo del tiempo aquella turba.
Estaban los tenidos por dichosos,
emperadores, reyes y pontífices:
desnudos, miserables e indigentes.
¿En dónde los honores y riquezas,
las gemas y los cetros, las coronas,
los vestidos de púrpura y las mitras?
Infeliz el que espera en lo terreno
(pero ¿quién no lo hace?) y si se encuentra
al final engañado, lo merece.
¡Oh ciegos! ¿De qué sirve luchar tanto?

Carnaval 1511

Giorgio Vasari (1511-1574)
Las vidas de los más excelentes arquitecto pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, Vida de Piero di Cosimo, III

Era el triunfo un carro enorme tirado por búfalos completamente negro y pintado con huesos de muertos, y con cruces blancas, y en lo más alto del carro se elevaba una muerte de enorme tamaño con la guadaña en la mano, y en torno al carro había much sepulcros con la tapa, y en todas partes donde el triunfo se detenía a cantar se abría y salían unos individuos vestidos con tela negra, en cuyos brazos, pecho, caderas y piernas llevaban pintados todos los esqueletos de muerto, de modo que el blan sobre aquel negro, y la visión a lo lejos de algunas antorchas con máscaras que sujetab con la calavera por delante y por detrás y a la vez la garganta, además de parecer cosa naturalísima era horrible y espantosa a la vista. Y estos muertos al son de unas trompetas sordas, y con sonido ronco y apagado, salían de aquellos sepulcros, y sentándose sobre ellos cantaban…

Apenas este cuerpo...
Sebastiano Pauli (1684-1751)
Prediche quaresimali, Venecia, 1752

Apenas este cuerpo, bien compuesto no obstante y bien organizado, sea encerrado en el sepulcro, cambia de color y se vuelve amarillo y pálido, pero de una palidez y de una lividez que produce náuseas e inspira miedo. Luego ennegrece por completo desde la cabeza hasta los pies; y una erupción sombría y negra, como de carbón apagado, lo reviste y lo recubre. Después, comienza a hincharse extrañamente por el rostro, por el pecho y por el vientre: sobre la hinchazón del estómago surge un moho fétido y graso, asqueroso indicio de la inminente corrupción. Al poco tiempo, el vientre así amarillo e hinchado comienza a rasgarse, y se producen aquí un reventón y allá una rotura, por donde mana una lenta lava de podredumbre y porquería en la que flotan y nadan pedazos y fragmentos de aquella carne negra y purulenta. Aquí se ve flotar un medio ojo putrefacto, allá un trozo de labio podrido y corrupto; y más adelante un grupo de intestinos rasgados y lívidos. En este fango grasiento se genera además una gran cantidad de moscas menudas, de gusanos y de otros asquerosos animalitos que bullen y se aovillan en la sangre corrupta, y lanzándose sobre aquella carne marchita la comen y la devoran. Una parte de esos gusanos sale del pecho, otra parte fluye de la nariz junto con una sustancia sucia y mucosa; otros, enviscados en aquella putrefacción, entran y salen por la boca, y los más hartos van y vienen, gorgotean y regorgotean garganta abajo.

De izquierda a derecha:

Cuerpo momificado, c. 1599, Palermo, catacumba de los Capuchinos

Cuerpos momificados, c. 1599, Palermo, catacumba de los Capuchinos

Calavera del sarcófago del emperador Carlos VI, c. 1618, Viena, cripta de la iglesia de los Capuchinos









Otras historias ilustradas hablan de tres caballeros que encuentran en el bosque tres esqueletos que aparecen como el espejo del futuro próximo que espera a todos (la leyenda reza «¡Nosotros éramos como sois vosotros ahora, vosotros seréis como nosotros somos ahora!»).

A veces encuentran un cuerpo descompuesto y un monje les recuerda el destino que les aguarda. A este tema están dedicados muchos frescos, como *El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos* (siglo XIV), en la abadía de Santa Maria di Vezzolano, el *Contraste de los tres vivos y de los tres muertos* (siglo XV), en la sacristía de San Luca, en Cremona, o el fresco ahora incompleto sobre la fachada del Oratorio dei Disciplini en Elusone (siglo XV), que reúne los dos temas del triunfo de la muerte y de la danza de la muerte.

En la época moderna, quizá paralelamente a la aparición de los primeros anfiteatros anatómicos, la idea aún carnavalesca del triunfo es sustituida en la literatura penitencial por la descripción detallada y horripilante de los estertores de la agonía o del cuerpo muerto en putrefacción (véase, por ejemplo, el texto de **Sebastiano Pauli**).

En la literatura moderna son innumerables las variaciones sobre el triunfo de la muerte, y basta citar como ejemplo a **Baudelaire** y un texto reciente de **DeLillo**.

Maestro del Alto Rin, *Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria*, siglo XV, Musée de Strasbourg

Otra de las formas tanto cultas como populares de celebración de la muerte fue la Danza Macabra o Danza de la Muerte, que se celebraba en los lugares sagrados y en los cementerios.

La etimología de la palabra «macabro», bastante reciente, sigue siendo discutida (es posible que proceda del árabe o del hebreo, o tal vez de un nombre de persona como Macabré) y el rito nace probablemente a partir del terror suscitado por la gran peste negra del siglo XIV, no tanto para aumentar el terror de la espera como para ahuyentar el miedo y familiarizarse con el momento final.

La danza muestra a papas, emperadores, monjes o muchachos que bailan juntos conducidos por esqueletos, y celebra la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder. Una de las imágenes más antiguas (hoy perdida), de 1424, se hallaba en el cementerio parisino de la Église des Innocents, y solo conservamos reproducciones en grabados.

En el Renacimiento aparece una serie de libros de pequeño formato con los grabados de la Danza de la Muerte, los más famosos son obra de Hans Holbein y se han venido reproduciendo hasta nuestros días: se trata de una secuencia de escenas cotidianas o de episodios bíblicos en que uno o varios esqueletos acompañan a los protagonistas humanos para recordar que la muerte, siempre al acecho, es una compañera inseparable de la vida humana.

Muchos ejemplos de las primeras imágenes proyectadas mediante la técnica de la «cámara oscura» en el siglo XVII tienen como tema el esqueleto, y tal vez la última y célebre reaparición de la Danza de la Muerte puede verse en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman.



Triunfo de la Muerte, comienzos del siglo XV, Palermo, Palazzo Abatellis, Museo Regionale della Sicilia

Páginas siguientes:

Pieter Bruegel el Viejo, *Triunfo de la Muerte,* 1562, Madrid, Museo del Prado

Danza macabra
Charles Baudelaire (1821-1867)
Cuadros parisinos, 1857

Cual viviente, orgullosa de su noble estatura,
con su gran ramillete, sus guantes,
[su pañuelo,
tiene la dejadez y la desenvoltura
de una flaca coqueta de aspecto extravagante.

¿Un talle más delgado se vio nunca en
[el baile?
Su exagerado traje, con real amplitud,
cae abundante sobre un seco pie que aprieta
un zapato pomposo, lindo como una flor.

El plisado que cae en torno a sus clavículas,
como arroyo lascivo que las rocas restriega,
defiende con pudor de las bromas ridículas
los fúnebres encantos que pretende ocultar.

Tinieblas y vacío sus ojos hondos forman,
y su cráneo, con flores bellamente peinado,
oscila blandamente sobre frágiles vértebras,
¡oh encanto de una nada locamente
[atildada!

Dirán algunos que eres una caricatura,
pues no entienden, borrachos amantes
[de la car
la elegancia sin nombre de la armadura
[huma
¡tú colmas, oh esqueleto, mi gusto más
[queri

¿Vienes a perturbar con tu mueca poten
la fiesta de la Vida? ¿O algún viejo dese
espoleando aún tu viviente carcasa,
crédula, al aquelarre del Placer te condu

¿Con cantos de violines, o con llama
[de ve
esperas tu burlona pesadilla ahuyentar,
y vienes a pedir al torrente de orgías
que refresque el infierno encendido
[en tu pec

¡Inagotable pozo de sandez y pecados!
¡Alambique inmortal del antiguo dolor!
A través de la reja curva de tus costillas
contemplo, errante aún, el insaciable
[ásp

Cuando yo no esté
William Shakespeare
Sonetos, 71 (1609)

No hagas más duelo, cuando muerto esté,
[por mí
que en lo que oigas a los broncos
[campaniles
al mundo dar aviso de que me partí
de vil mundo a morar con los gusanos viles.

Y aun si este verso lees, no des en
[remembrar
qué mano lo escribió; porque te amo tanto
que en tus memorias dulces muerto quiero
[estar
si de pensar en mí ha de brotar tu llanto.

Oh, si echas –digo– una mirada a este
[renglón
cuando yo acaso con la arcilla ya me amase,
no llegues de mi pobre nombre a hacer
[mención,
sino deja tu amor que con mi vida pase,

no sea que el docto mundo, si llorar te ve,
de ti por mí se burle, cuando yo no esté.

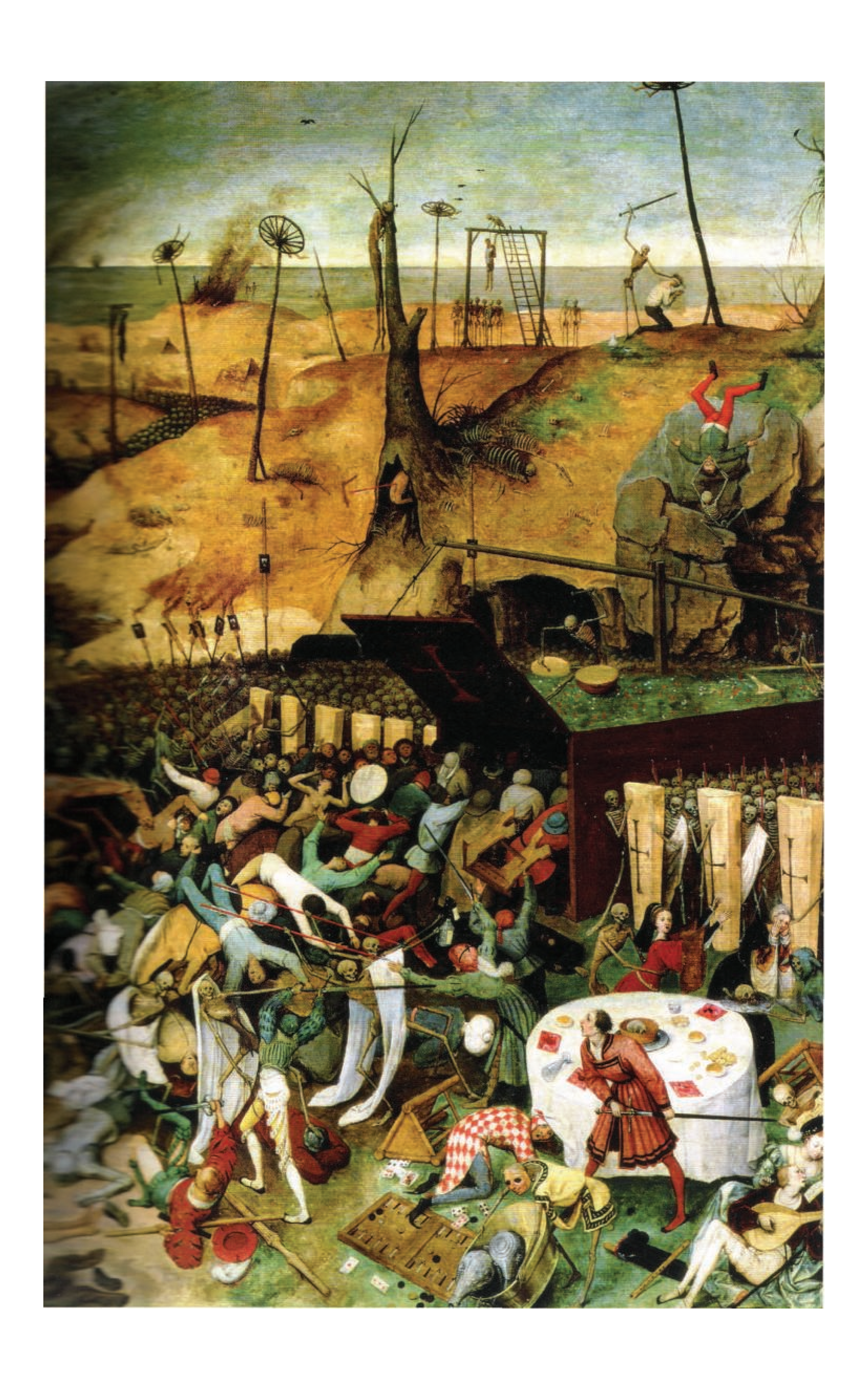
Una visión de sala de anatomía
Sylvia Plath (1932-1963)

En el bruegeliano panorama de humo
[y carnicería
solo dos permanecen ciegos a aquella
[horda de putrefacción:
a la deriva en el mar de la sedosa falda
azul de ella, canta él en dirección
a su desnuda espalda y sobre él se
[inclina
ella solfeando una hojita de música,
sordos ambos al violín de la calavera
que ensombrece su canción.
Estos flamencos en flor; no por mucho
[tiempo.
Y sin embargo salva la desolación
[del cuadro
la pequeña escena absurda, delicada,
en el ángulo inferior a la derecha.

Comentario al «Triunfo de la Muerte» de Bruegel
Don DeLillo (1936)
Submundo (1997)

Los muertos han venido a llevarse a los vivos. Los muertos amortajados, regimientos de muertos a caballo, el esqueleto que toca el organillo (...) Observa la carreta de los condenados a muerte llena de cráneos. De pie en el pasillo contempla al hombre desnudo perseguido por perros.
Contempla al perro macilento que mordisquea al recién nacido en brazos de la madre muerta. Son perros largos, descarnados y famélicos, son perros de guerra, perros infernales, perros de cementerio infestados de parásitos, de tumores caninos y cánceres caninos.
El querido Edgar sin gérmenes, el hombre que ha instalado en su casa un sistema de filtración del aire para vaporizar las partículas de polvo, se siente fascinado por las úlceras, las lesiones y los cuerpos putrefactos siempre que su contacto con la fuente de infección sea estrictamente pictórico. Encuentra una segunda mujer muerta en medio de la escena, montada por un esqueleto. La postura es inequívocamente sexual. Pero ¿está seguro Edgard de que es una mujer la montada y no un hombre? Está de pie en el pasillo rodeado de gente alegre y tiene la mirada fija en las páginas. El cuadro posee una inmediatez que a Edgard le parece asombrosa. Sí, los muertos se precipitan sobre los vivos. Pero ahora comienza a darse cuenta de que los vivos son pecadores. Jugadores de cartas, amantes libidinosos, ve al rey con una capa de armiño y con su fortuna dentro de barriles. Los muertos han venido a vaciar las botas repletas de vino, a servir un cráneo en bandeja a un grupo de notables. Ve gula, lujuria y codicia (...) Esqueletos que tocan el tambor. El muerto vestido con un sayo que corta el cuello a un peregrino.
Los colores de la carne sanguinolenta y los cuerpos amontonados: es un censo de las formas de morir más horrorosas. Contempla el cielo llameante en la lejanía del horizonte, más allá de los promontorios en la página de la izquierda: la Muerte en otros lugares, la Conflagración por todas partes, el Terror universal, cornejas, cuervos en vuelo silencioso, el cuervo encaramado a la grupa del caballito blanco, blanco y negro para siempre.





Capítulo **III**

El apocalipsis, el infierno y el diablo

1. Un mundo de horrores



Lo feo, bajo la forma de lo terrorífico y de lo diabólico, aparece en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. No es que en el Antiguo Testamento y en los otros libros del Nuevo no hubiera alusiones al demonio y al infierno. Pero en estos textos se nombra al diablo sobre todo a través de las acciones que realiza o de los efectos que produce (por ejemplo, las descripciones de los endemoniados en los Evangelios), con la excepción de la forma de serpiente que adopta en el Génesis. El diablo no aparece nunca con la evidencia «somática» con que lo representará la Edad Media; y de ultratumba se mencionarán de forma bastante genérica los sufrimientos de los pecadores (llanto y crujir de dientes, fuego eterno), pero nunca se ofrecerá una imagen viva y evidente.

En cambio, el Apocalipsis es una representación sagrada (hoy en día diríamos incluso que es un *disaster movie*, una de esas películas que tratan de incendios, terremotos, cataclismos), en la que no falta ningún detalle. Siempre, por supuesto, que no se pretenda hacer una interpretación alegórica de este texto, como han hecho distintos exégetas, sino leyéndolo como un relato literal de «cosas verídicas» que sucederán, porque así es como lo ha leído y ha oído hablar de él la cultura popular, y así es como ha inspirado las imágenes artísticas de los siglos futuros.
A finales del primer siglo de nuestra era, en la isla de Patmos, el apóstol Juan (o en cualquier caso el autor del texto) tiene una visión y la cuenta siguiendo las reglas del género literario «visión» (o *apokalypsis*, revelación), común en la cultura hebrea.

Lucha contra las langostas, Apocalipsis de san Severo, siglo XI, París, Bibliothèque Nationale



El autor oye una voz que le manda escribir lo que verá y enviarlo a las siete iglesias de la provincia de Asia. Y ve siete candelabros de oro y en medio a uno semejante al hijo del hombre, con los cabellos blancos, los ojos de fuego y los pies incandescentes como bronce fundido, y la voz como estruendo de muchas aguas. Tiene en la mano derecha siete estrellas y de la boca le sale una espada. Y ve un trono, y sobre él ve a uno sentado, y el nimbo que rodea el trono es de aspecto semejante a una esmeralda. Alrededor del trono ve veinticuatro ancianos, y alrededor del trono cuatro seres vivientes, un león, un toro, un animal con rostro como de hombre y un águila en vuelo. Y a la derecha del que está sentado en el trono hay un rollo con siete sellos que nadie es digno de abrir. Hasta que aparece un Cordero con siete cuernos y siete ojos, adorado por los seres vivientes y por los ancianos y, una vez abierto el primer sello, aparece un caballo blanco montado por un caballero vencedor; abierto el segundo sello, surge un caballo rojo montado por uno que lleva una gran espada; abierto el tercero, se ve un caballo negro montado por uno que lleva una balanza; abierto el cuarto, un caballo bayo montado por la muerte; abierto el quinto, es el turno de los mártires; abierto el sexto, sobreviene un gran terremoto, el sol se vuelve negro y la luna de sangre, caen las estrellas y el cielo se retira como rollo que se enrolla. Antes de que se abra el séptimo sello, aparece la muchedumbre vestida de blanco de los elegidos por Dios, luego se abre el sello, y siete ángeles que están de pie ante Dios se preparan para tocar sus siete trompetas. Y a cada toque de una de las trompetas caen sobre la tierra granizo y fuego y la abrasan, la tercera parte del mar se convierte en sangre, mueren todas las criaturas, caen estrellas y se reducen en un tercio los planetas; se abre el pozo del abismo, y de él salen humo y langostas, como guerreros terribles guiados por el Ángel del Abismo; y cuatro ángeles, liberados del río Éufrates al que estaban atados, avanzan con innumerables tropas de gentes con corazas de fuego y caballos con cabezas de león, y muere la tercera parte de los habitantes de la tierra, herida por las colas de los caballos semejantes a serpientes, y por las bocas feroces.

Al son de la séptima trompeta, mientras aparece el Arca de la Alianza, surge una mujer, vestida de sol y de luna, coronada por doce estrellas, y un dragón rojo, con siete cabezas coronadas de diademas, y diez cuernos; y un hijo que nace, arrebatado al cielo al lado de Dios. Se entabla una terrible batalla entre Miguel, los ángeles y el dragón, que es arrojado a la tierra e intenta atacar a la mujer, que huye gracias a la admirable intervención de las fuerzas naturales, mientras el dragón se detiene a la orilla del mar, y del mar surge una bestia con diez cuernos y siete cabezas, semejante a una pantera con patas de oso y boca de león, y con la tierra entera, que ahora la admira, mientras vomita terribles blasfemias contra Dios, guerrea contra los santos y los vence, ayudada por otra bestia surgida de la tierra, un falso profeta (que la tradición posterior identificará con el Anticristo) que convierte a todos los hombres en súcubos y esclavos de la primera bestia.

Llega el momento de la primera rebelión: reaparece el Cordero con ciento





La meretriz de Babilonia, Apocalipsis del Beato de Burgo de Osma, siglo XI, Archivo de la Catedral

Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1511, París, Musée du Louvre

cuarenta y cuatro mil elegidos consagrados a la virginidad, ángeles que profetizan la caída de Babilonia; y llega sobre una nube blanca el juez supremo, que es semejante a hijo de hombre y lleva una hoz afilada como los ángeles que le ayudan, de modo que se produce una gran masacre punitiva. Completan la obra ángeles con siete plagas, la bestia es derrotada. Se abre en el cielo el tabernáculo del testimonio y los ángeles de las siete plagas llevan siete copas llenas de la ira de Dios, que derraman muerte y terror y úlceras malignas; el agua del mar y de los ríos se convierte en sangre, el sol abrasa a los supervivientes, las tinieblas y la sequedad atormentan a los seres vivos, mientras de la boca del dragón, de la bestia y del falso profeta surgen tres espíritus impuros semejantes a sapos. Estos reúnen a todos los reyes de la tierra y se produce la batalla decisiva entre las fuerzas del bien y las del mal, en el lugar llamado Armagedón. Aparece la prostituta sobre una bestia roja con siete cabezas y diez cuernos, llevando un cáliz lleno de todas sus abominaciones; pero será destruida por la rebelión de la multitud a la que había seducido. Cae Babilonia, y la ira de Dios destruye la ciudad. Los ángeles, los ancianos y los vivientes cantan la victoria de Dios, aparece en el cielo un guerrero sobre un caballo blanco, que conduce blancos ejércitos victoriosos, y todos juntos capturan a la



Tapices del Apocalipsis, *c.* 1300, Angers

Página siguiente:

La bestia que surge del mar, Apocalipsis de Bamberg, ms. 140, siglo XI, Staat Bibliothek

bestia y la arrojan, junto con el falso profeta, a un lago de fuego que arde en azufre.

A continuación, en el capítulo 20 se dice que llega un ángel que encadena al dragón en el abismo, donde permanecerá durante *mil años*. Pasados los mil años, Satanás, el dragón, regresará para seducir a los pueblos, pero será derrotado por última vez y arrojado al abismo de azufre, con el falso profeta y la bestia. Cristo y sus bienaventurados reinarán mil años sobre la tierra. Tiene lugar, por último, el Juicio Final y aparece, bajada del cielo, la ciudad santa, la Jerusalén celestial, resplandeciente de oro y de piedras preciosas (esta espléndida visión, que merecería un capítulo aparte, es propia de una historia de la belleza). Es evidente cuál es el repertorio de criaturas monstruosas y sucesos tremendos que esta visión introdujo en el imaginario cristiano. Pero lo que ha generado siglos de discusiones es sobre todo la ambigüedad esencial del capítulo 20. Según una interpretación, el milenio en que el diablo permanece encadenado aún no ha comenzado y, por tanto, estamos todavía a la espera de una edad de oro. O bien, como interpretará Agustín, en la *Ciudad de Dios*, el milenio representa el período que va desde la Encarnación hasta el fin de la historia, por tanto, es el que se está ya viviendo. En este caso, la espera del milenio es sustituida por la espera de su fin, con los terrores que le sucederán, el retorno del diablo y de



su falso profeta, el Anticristo, la segunda venida de Cristo y el fin del mundo. La lectura del Apocalipsis llenó de angustias, justamente milenaristas, a quienes vivieron el final del primer milenio. La historia del Apocalipsis se mueve entre estas dos lecturas posibles con una alternancia de euforia y de desánimo y una sensación de espera perenne y de tensión por algo (maravilloso o tremendo) que ha de suceder. Ahora bien, el Apocalipsis y sus exégetas solamente habían hablado de todo esto: faltaba traducirlo a imágenes, que fueran comprensibles también para los iletrados. Entre todas las interpretaciones del texto de Juan, el mayor éxito lo obtiene un comentario desmesurado, centenares de páginas frente a las pocas decenas de que consta el texto interpretado: se encuentra *In Apocalipsin, Libri Duodecim* del Beato de Liébana (730-785), que escribe en la España visigoda en la corte del rey de Oviedo. No vale la pena enumerar las ingenuidades y confusiones de este comentario: tal vez su fascinación se ha debido precisamente a su excitada verbosidad. En cualquier caso, es copiado en numerosos manuscritos, adornado cada uno con espléndidas miniaturas (obras maestras del arte mozárabe), en una serie impresionante de códices de fabulosa belleza, producidos todos ellos entre los siglos X y XI. Estas miniaturas de los llamados «Beatos» inspirarán buena parte del arte figurativo medieval, sobre todo las esculturas de las iglesias románicas que se extendían a lo largo de las cuatro rutas de peregrinación a Santiago de Compostela, aunque también las de las catedrales góticas. Los portales y tímpanos utilizarán los temas apocalípticos del Cristo en el trono rodeado de los cuatro evangelistas, el Juicio Final y, por tanto, el infierno. En cambio, las imágenes diabólicas, los dragones del abismo, las bestias con siete cabezas y diez cuernos, y la prostituta de Babilonia sobre la bestia roja se difundirán por otras vías, a través de otros códices miniados y de diversos ciclos pictóricos.

De este modo, a partir de la traducción visual de un texto visionariamente espléndido (más allá de la promesa de gloria final con que termina), el miedo al final penetra en el imaginario medieval.

La influencia históricamente más visible del texto de Juan fue en cualquier caso de carácter social y político y tiene que ver con los llamados «terrores del milenio» y con el nacimiento de los movimientos milenaristas.

Durante mucho tiempo se creyó que, en la noche fatal del último 31 de diciembre del milenio, la humanidad estuvo velando en las iglesias en espera del fin del mundo para prorrumpir en cantos de alivio a la mañana siguiente, y sobre esta leyenda se extendieron los historiadores románticos. La realidad es que no solo no aparece huella alguna de estos terrores en los textos de la época, sino que las únicas fuentes a que se remitían sus defensores eran autores del siglo XVI. La gente humilde de la época no sabía ni siquiera que estaba viviendo en el año mil, porque todavía no era de uso común la fechación a partir del nacimiento de Cristo, y no del supuesto principio del mundo. Recientemente se ha sostenido que sí hubo terrores endémicos, pero subterráneos, en ambientes populares instigados por



Infierno, Conques, abadía de Sainte-Foy, siglo XII

Antes del fin
Vincent de Beauvais (siglos XII-XIII)
Speculum Historiale, XXXI, 111

El primer día el mar se elevará cuarenta codos sobre las montañas y se erguirá de su superficie como un muro. El segundo, se hundirá tanto que a duras penas podrá verse. El tercero, los monstruos marinos apareciendo sobre la superficie del mar lanzarán rugidos hasta el cielo. El cuarto día, el mar y todas las aguas arderán en llamas. El quinto, de las hierbas y de los árboles se desprenderá un rocío de sangre. El sexto, se hundirán los edificios. El séptimo, las piedras chocarán entre sí. El octavo, se producirá un terremoto universal. El noveno, la tierra quedará lisa. El décimo, los hombres saldrán de las cavernas y vagarán enloquecidos sin poder hablarse. El undécimo, resucitarán los huesos de los muertos. El duodécimo, caerán las estrellas. El décimo tercero, morirán los vivos supervivientes para resucitar con los muertos. El décimo cuarto, arderán cielos y tierra. El décimo quinto, habrá un cielo nuevo y una tierra nueva, y todos resucitarán.

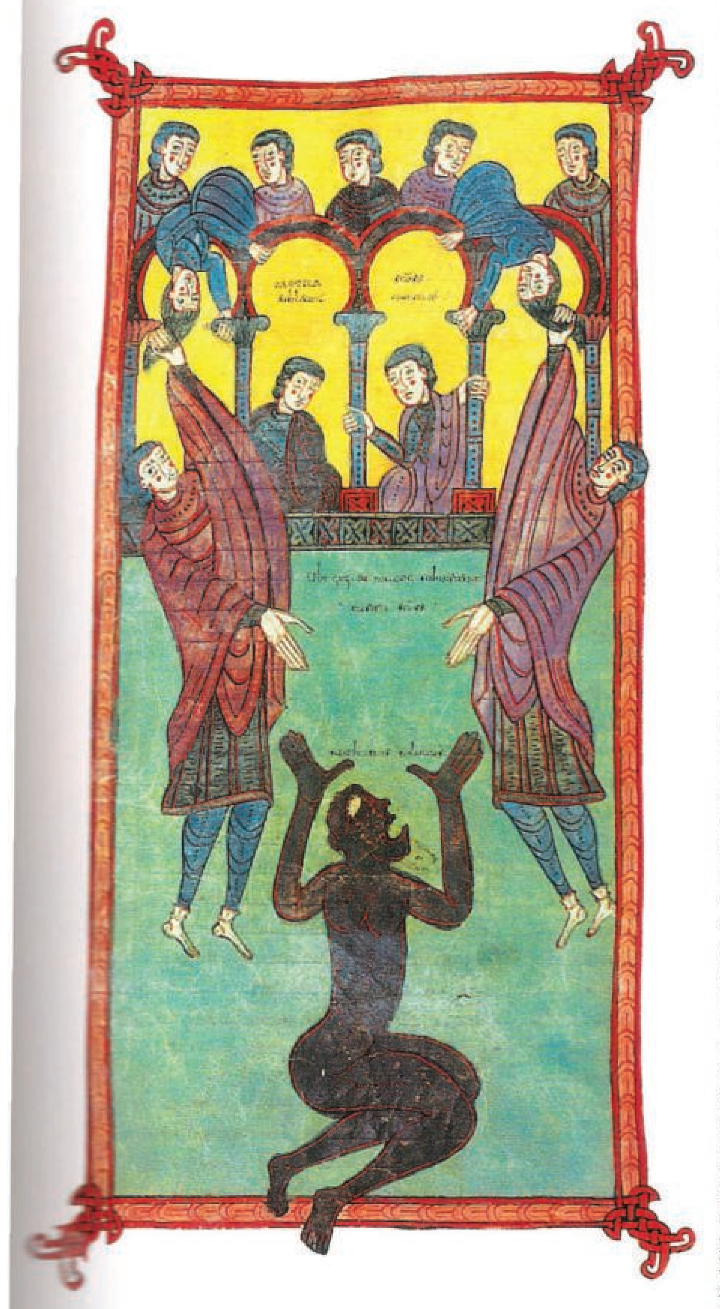
predicadores sospechosos de herejía, y que por esto no hablaban de ellos los textos oficiales. En cualquier caso, muchos autores medievales, como **Radulphus Glaber**, escribieron si no sobre los terrores de aquel fatal fin de año, sí sobre los terrores milenaristas, y por tanto la preocupación angustiada por el fin del mundo ha ido aflorando a lo largo de la cultura medieval. Téngase en cuenta que para quienes vivían en unos siglos atormentados por las invasiones y las masacres que siguieron a la caída del Imperio romano la visión de Juan no era una fantasía mística, sino el retrato auténtico de lo que estaba sucediendo y la amenaza de lo que había de suceder aún.

Gog y Magog, Apocalipsis del Beato de Burgo de Osma, siglo XI, Archivo de la Catedral

Pero si las inquietudes anteriores al milenio las experimentaba pasivamente la población campesina incapaz de concebir ningún tipo de redención, en el nuevo milenio se dibuja toda una gama de diferencias sociales, y nuevas masas que hoy llamaríamos «subproletarias» ven en el Apocalipsis la promesa de un futuro mejor que se puede obtener a través de la revolución. El milenarismo genera movimientos místicos como el profetismo de Joaquín de Fiore (que habla de una comunidad de la igualdad que habrá de instaurar una edad de oro) y el rigorismo franciscano de los llamados «fraticelos»; no obstante, en distintos joaquinitas el paso a esta Tercera Edad se perfila a menudo como oposición al poder constituido y al mundo de la riqueza. Entonces la pulsión mística desemboca en la anarquía; el rigorismo y la corrupción, la sed de justicia y el bandidismo caracterizarán a grupos de inquietos fascinados por un líder carismático, y de la inspiración apocalíptica solo emerge el gusto por la violencia purificadora, que con frecuencia se ejerce (para identificar a un representante del Anticristo) contra los judíos. A lo largo de los siglos han aparecido movimientos milenaristas, y todavía hoy, sobre todo en comunidades marginales, surgen movimientos de este tipo que en alguna ocasión hasta han llegado a incitar al suicidio colectivo. En cuanto al comienzo de la era moderna, bastaría recordar episodios como la revuelta de los campesinos durante la reforma protestante, que fue transformada por Thomas Müntzer (que se definía como la hoz que Dios había afilado para segar a los enemigos, y veía en Lutero a la Bestia y la prostituta de Babilonia) en la utopía de una sociedad igualitaria, o los *anabaptistas* de Münster, que llamaron a su ciudad Nueva Jerusalén, anunciaron la destrucción del mundo antes de Pascua, vieron en Juan de Leiden al Mesías de los últimos días, y murieron en una terrible masacre, que parecía salida de la imaginación de Juan en el Apocalipsis.

Estos y otros movimientos nacían como reacción a los hechos terribles narrados por el vidente de Patmos, en un intento de superarlos materializando una época feliz en la que Satanás con sus obras y sus pompas fuese definitivamente derrotado.

Que luego, a veces, los seguidores del Apocalipsis hayan cedido de nuevo a la fascinación de la Bestia y de su violencia, derramando otros ríos de sangre, es una prueba más de la capacidad de seducción de ese texto terrible.



En torno al milenio
Radulphus Glaber (siglos X-XI)
Historiae, IV, 9-10

Poco antes del año 1033 desde la encarnación de Cristo, esto es, mil años después de la pasión del Salvador, murieron en Occidente muchos personajes famosos (...) Poco tiempo después, en todo el mundo empezaron a sentirse los efectos de la carestía, y casi todo el género humano corrió peligro de muerte. En efecto, el tiempo se volvió tan inclemente que no se encontraba el momento propicio para la siembra ni el momento justo para la recolección, sobre todo a causa de las inundaciones. Los elementos parecían estar en guerra entre sí: no obstante, lo más seguro es que fuesen el instrumento de que Dios se servía para castigar el orgullo de los hombres (...)
No hubo nadie que no se resintiera de la falta de alimento: los grandes señores y la gente de condición media igual que los pobres: todos estaban demacrados a causa del hambre (...)
Cuando ya no hubo animales ni pájaros que comer, los hombres, empujados por el terrible aguijón del hambre, se decidieron a alimentarse con todo tipo de carroñas y otras cosas cuya sola mención produce repugnancia. Algunos, para librarse de la muerte, recurrieron a las raíces de los árboles y a las hierbas de los ríos, pero en vano, porque no hay escapatoria posible a la cólera de Dios si no es en Dios mismo.
Escuchar el relato de los horrores cometidos por los hombres en aquella época es estremecedor. ¡Ay de mí! Como pocas veces se ha podido oír a lo largo de la historia, el hambre rabiosa empujó entonces a los hombres a devorar carne humana.
Los caminantes eran atacados por otros más robustos que ellos, y sus cuerpos, cortados a pedazos, se asaban en el fuego y se devoraban. También aquellos que se desplazaban de un país a otro con la esperanza de huir de la hambruna, durante la noche eran degollados y servían de alimento a quienes les habían hospedado. Muchos, además, atraían aparte a los niños mostrándoles un fruto o un huevo para poderlos degollar y comérselos.
En muchos lugares, los cadáveres de los muertos eran desenterrados y servían también para aplacar el hambre. Esta rabia delirante llegó a tales excesos que las bestias solitarias corrían menos riesgo que los hombres de caer en manos de los perseguidores.

2. El infierno



Aunque finaliza con la visión de Satanás arrojado a los mundos infernales, de los que no saldrá nunca más, no es el Apocalipsis el que introdujo en el mundo cristiano la idea del infierno. Muchas religiones ya habían concebido mucho antes un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos. Al Hades pagano acude Demeter en busca de Perséfone raptada por el rey de los infiernos y desciende Orfeo para salvar a Eurídice, y en él se aventuran Ulises y Eneas. De un lugar de pena habla el Corán. En el Antiguo Testamento encontramos alusiones a una «morada de los muertos», aunque no se habla de penas y tormentos, mientras que más explícitos son los Evangelios, en los que se menciona el Abismo y sobre todo el Gehena y su fuego eterno, donde «habrá llanto y crujir de dientes». La Edad Media abunda en descripciones de los infiernos y en relatos de viajes infernales, desde la *Navegación de San Brandán* a la *Visión* de Tundal, de la *Babilonia infernal*, de Giacomino de Verona, al *Libro de las tres escrituras*, de Bonvesin de la Riva. En todos estos, en Virgilio (*Eneida*, VI) y probablemente también en la tradición árabe (se cita un **Libro de la escala** del siglo VIII, donde se cuenta un viaje de Mahoma a los reinos de ultratumba), se inspirará **Dante** para escribir su *Infierno*. Texto capital para una historia de todas las monstruosidades, repertorio de múltiples deformidades (Minos, las Furias, las Erinias, Gerión, Lucifer, con cabeza de tres caras y seis enormes alas de murciélago) y relato de terribles torturas, de los indolentes que corren desnudos picados por abejas y moscones, a los glotones azotados por la lluvia y descuartizados por Cerbero, de los herejes que yacen en sepulcros ardientes a los violentos sumergidos en un río de sangre hirviendo, de los blasfemadores, sodomitas y usureros perseguidos por lluvias de fuego a los aduladores inmersos en el estiércol, desde los simoníacos sumergidos cabeza abajo con los pies en llamas a los barateros sumergidos en pez hirviente y aguijoneados por los diablos, de los hipócritas cubiertos por capas de plomo a los ladrones transformados en reptiles, a los falsarios afectados de sarna y lepra, a los traidores aprisionados en el hielo... Por influencia tanto de la literatura apocalíptica como de los distintos relatos de viajes infernales, proliferarán en las iglesias románicas y en las catedrales góticas, en las miniaturas y en los frescos, todas esas representaciones que recuerdan día a día al fiel las penas que aguardan al pecador. El infierno seguirá obsesionando en los siglos siguientes, y en los sermones cuaresmales

Página siguiente:

Hans Memling, tríptico con el *Juicio universal*, detalle, 1467-1471, Danzig, Muzeum Narodowe





Maestro de Catalina de Clèves, *La boca del infierno*, ms. 945, fol. 168v, c. 1440, Nueva York, Pierpont Morgan Library

El infierno en el Antiguo Testamento
Salmos 9,18
Los malvados retornan al *šeol*
y así todas las gentes
que se olvidan de Dios.
Job 21,13.
Y sus días acaban en la dicha,
descienden plácidamente al *šeol*.
Isaías 5,14.
Por eso ensancha sus fauces el *šeol*
abre su boca sin medida:
allí bajará su nobleza y su plebe,
con su bullicio y sus regocijos.
Isaías 14,3, 9, 11.
Entonarás esta canción al rey de Babel y dirás: ... El *šeol* allá abajo se agita por ti saliendo a tu encuentro;
despierta por ti a las sombras...
¡Derribado ha sido tu orgullo al *šeol*,
el sonido de tus arpas!
Ezequiel 26,20.
Entonces te haré bajar con los que bajan a la fosa, con los hombres de otro tiempo; te obligaré a residir en el país de los abismos, entre ruinas sempiternas, con los que bajan a la fosa.

El infierno en los Evangelios
Mateo 5,22
Pero yo os digo: Todo el que se enoje contra su hermano, comparecerá ante el tribunal; y el que diga a su hermano estúpido, comparecerá ante el sanedrín; y el que le diga renegado, comparecerá para la gehenna del fuego.
Mateo 11,23
Y tú, Cafarnaúm, ¿es que te van a encumbrar hasta el cielo? ¡Hasta el infierno serás precipitada!
Mateo 13,40
Pues lo mismo que se recoge la cizaña y se quema en el fuego, así sucederá al final de los tiempos.
Mateo 13,42
Y los arrojarán al horno del fuego. Allí será el llanto y el rechinar de dientes.
Mateo 18,8
Si tu mano o tu pie es para ti ocasión de pecado, córtatelo y arrójalo lejos de ti; mejor es para ti entrar manco o cojo en la vida que, conservando las dos manos o los dos pies, ser arrojado al fuego eterno.
Mateo 22,13
Entonces el rey dijo a los sirvientes: «Atadlo de pies y manos y arrojadlo a la oscuridad. Allí será el llanto y el rechinar de dientes».
Mateo 23,33
¡Serpientes, raza de víboras! ¿Cómo escaparéis a la condenación de la gehenna?
Mateo 25,41
Entonces dirá también el rey a los de la izquierda: «Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno que está preparado para el diablo y sus ángeles».
Mateo 25,46
Y estos irán a un castigo eterno, pero los justos a una vida eterna.
Marcos 3,29
Pero quien blasfemare contra el Espíritu Santo jamás tendrá perdón, sino que siempre llevará consigo su pecado.
Marcos 9,43
Y si tu mano es para ti ocasión de pecado, córtatela; mejor es para ti entrar manco en la vida que, conservando las dos manos, ir a la gehenna, al fuego inextinguible. Y si tu pie es para ti ocasión de pecado, córtatelo; mejor es para ti entrar cojo en la vida que, conservando los dos pies, ser arrojado a la gehenna. Y si tu ojo es para ti ocasión de pecado, sácatelo; mejor es para ti entrar tuerto en el reino de Dios que, conservando los dos ojos, ser arrojado a la gehenna, donde su gusano no muere y el fuego no se extingue.
Marcos 9,48
Donde su gusano no muere y el fuego no se extingue.
Juan 5,29
Y los que hicieron el bien saldrán para resurrección de vida; los que hicieron el mal, para resurrección de condena.

El infierno de san Brandán
Navigatio San Brandano, 24, (siglo x)
Habiendo sido arrastrados allí por el Aquilón, vieron una isla que estaba llena de piedras grandes y era una isla muy sucia y no había árboles ni hojas ni hierbas ni flores ni frutos, sino que estaba toda llena de fraguas y de herreros; y cada fragua tenía su herrero, tenía todas las herramientas que son propias del herrero, sus fraguas ardían como hornos abrasadores y cada uno de los herreros martilleaba con tanta fuerza y con tanto estruendo que, si no hubiese otro infierno, aquel les habría parecido excesivo. (...) Y llegaba a oídos de los hermanos un desmesurado viento y ruido de martillos, y los martillos golpeaban sobre los yunques. Y al oír san Brandán este ruido comenzó a santiguarse y dijo así: «Oh Señor Dios, debemos escapar de esta isla, si es tu voluntad». Y habiendo hablado así, al instante llegó junto a ellos un hombre de esta isla, que era viejo y tenía una barba muy larga, y era negro y peludo como un cerdo, y despedía un fuerte hedor. Y así, en cuanto estos siervos de Dios le vieron, este hombre retrocedió rápidamente, y el abad se santiguó y se encomendó a Dios y dijo así: «¡Hijos míos, izad más alta la vela y naveguemos más rápido a fin de que podamos huir de esta isla, que es mal lugar».
Y habiendo dicho estas cosas, esto es, palabras, inmediatamente se presentó un viejo barbudo a la orilla del mar y llevaba en la mano unas tenazas y una pala de hierro ardiente de fuego, y viendo que la nave partía les arrojó aquella pala de hierro, pero quiso Dios que no les alcanzara, y allí donde cayó hirvió el agua a borbotones. Y habiendo contemplado este suceso vieron en la orilla una gran multitud de hombres sucios como el primero; y cada uno de ellos llevaba en la mano una gran maza ardiendo y apestaba fuertemente. Y les arrojaron estas mazas y aún otras, pero ninguna les alcanzó, aunque olía muy mal y el agua estuvo hirviendo durante tres días; también vimos arder aquella isla con gran fuerza y los hermanos oían grandes gritos y ruidos procedentes de aquella sucia gente. Y san Brandán confortaba a todos sus hermanos y decía: «No temáis, hijos míos, Dios nuestro señor es y será nuestra defensa, quiero que sepáis que estamos en los alrededores del infierno y esta isla es una de las suyas, y habéis visto sus signos y por eso debéis rezar devotamente a fin de que no debamos temer estas cosas».

Nicola Pisano, *El infierno*, 1260, Baptisterio, Pisa





Gustave Doré, *Gerión* por Dante, *L'Enfer*, París, Hachette, 1861

Gerión
Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, XVII, 7-27

Y aquella sucia imagen de la trola
vínose, adelantó cabeza y busto,
pero en la orilla no posó la cola.
Su cara era una cara de hombre justo,
tal eran sus facciones de tranquilas,
y el resto una serpiente de dar susto.
El pelo le llegaba a las axilas
en sus dos garras; dorso, pecho y lado
ornaban de escudetes prietas filas. (...)
La cola en el vacío se agitaba,
levantando la horquilla venenosa
que a guisa de escorpión la punta armaba.

Una monstruosa metamorfosis
Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, XXV, 49, ss.

Mientras tengo en los tres puestos los ojos
a uno una sierpe con seis pies se lanza
y se le enrosca en lazos nada flojos.
Con los del medio apriétase a su panza;
con el par anterior los brazos prende
y a morderle los pómulos alcanza;
los pies de atrás sobre los muslos tiende,
por la entrepierna mete bien la cola
y atrás, arriba del riñón, la extiende (...)
Fundidos entre sí cual blanda cera,
entre ambos hubo en la color trasiego:
ninguno parecía ya lo que era. (...)
Las cabezas que en una se han trocado,
engendran con las dos figuras mixtas
una faz en que dos se han fusionado.
Cuatro brazos dan dos. Hay imprevistas
partes: piernas y cuanto da motivo
a vientre y torso hace formas nunca vistas.
Borrado todo aspecto primitivo,
dos y nadie en su imagen pervertida,
se fue el monstruoso con lento andar furtivo.
Como cambia el lagarto su guarida,
de seto a seto, cuando el sol calienta,
y finge un rayo en la veloz huida,
así se lanza en agresión violenta
sobre los otros sierpecilla ardiente,
lívida y negra igual que la pimienta;
y allí do está la primitiva fuente
de humana nutrición, a uno lacera,
quedando luego en posición yacente.
El herido miró y ni habló siquiera,
sino que, los pies quietos, bostezaba,
como si sueño o fiebre le invadiera. (...)
Las piernas de él, con muslos y rodilla,
se juntaron, y luego la juntura
cabe decir que por su ausencia brilla.
Tomó la cola hendida la figura
que se perdía en él, y su pelleja
se hizo blanda, a la vez que la otra dura.
Vi entrar los brazos por la axila aneja
y los pies cortos de la bicha innoble
irse alargando en proporción pareja.
Luego los pies de atrás, ya no en desdoble,
van el miembro a formar que el hombre cela,
y el del mísero se hace pata doble. (...)
El erecto a las sienes retraía
el hocico, y de cuanto a sobrar vino
surgió en el carrillar la orejería:
lo que atrás no corrió, del serpentino
morro se hizo nariz, con su moflete
y labio que engrosó cuanto convino.
El rostro avanza el otro como ariete
y mete las orejas por la testa,
igual que el caracol sus cuernos mete:
la lengua, antes unida y a hablar presta,
se hiende en dos, al paso que la hendida
se cierra; ya del humo nada resta.



Fra Angelico, *Juicio universal*, 1430-1435, Florencia, Museo di San Marco

El viaje infernal de Mahoma
Libro de la escala, 79 (siglo VIII)

Y cuando Gabriel hubo acabado su relación, yo, Mahoma, profeta y nuncio de Dios, vi a los pecadores atormentados en el infierno de formas muy diversas, por lo que en mi corazón sentí una piedad tan grande que de la angustia comencé a sudar; y vi entre los condenados a algunos a los que habían amputado los labios con tenazas al rojo vivo. Y entonces le pregunté a Gabriel quiénes eran. Y él me respondió que eran los que profieren palabras para sembrar discordia entre las gentes. Y otros, a quienes se les había amputado la lengua, eran los que habían prestado falso testimonio. Vi a otros colgados por el miembro de ganchos de fuego, y eran los que en vida habían cometido adulterio.

Y después vi una gran multitud de mujeres, en número casi increíble, y todas estaban colgadas por la matriz de grandes vigas incandescentes. Y estas pendían de cadenas de fuego, tan abrasadoras que nadie sería capaz de expresarlo. Y yo le pregunté a Gabriel quiénes eran aquellas mujeres. Y él me respondió que eran meretrices que nunca habían renunciado a la fornicación y a la lujuria.

Y vi además a muchos hombres de aspecto bellísimo y muy bien vestidos. Y comprendí que eran los ricos, y ardían todos en el fuego. Y pregunté a Gabriel por qué ardían de aquel modo, ya que sabía bien que daban muchas limosnas a los pobres.

Y Gabriel me respondió que aun siendo caritativos, estaban llenos de soberbia y trataban de modo injusto a la gente sencilla.

Y así vi a todos los pecadores, cada uno atormentado con suplicios distintos, según sus pecados particulares.

Cerbero
Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, VI, 13-18

Cerbero, fiera cruel, torpe y diversa,
ladra trifauce, mientras la hostiliza,
contra la gente que aquí yace inmersa.
Tiene pelambre hirsuta, de ojeriza
rojos ojos, gran vientre, uñosas manos
con que a las almas hiere, rasga y triza.

Furias
Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, IX, 34-42

Aún dijo más que no guardé en la mente,
pues tenía prendida la mirada
en la alta torre de la cima ardiente,
donde vi, de manera inesperada,
tres Furias asomar, ensangrecidas,
femeninas de aspecto más que nada.
De hidras verdosas por doquier ceñidas,
por cabello con sierpes y cerastas
se adornaban las sienes maldecidas.

Tormentos infernales
Romolo Marchelli
Prediche quaresimali (1682)
Dios, para atormentar más a los condenados, se ha hecho destilador, y en los alambiques del infierno encierra los padecimientos del hambre más rabiosa, de la sed más ardiente, del frío más helado, del ardor más abrasador; los tormentos de los que fueron degollados por la espada, colgados en la horca, quemados por las llamas y despedazados por las fieras; las carnes comidas en vivo por los gusanos, devoradas por las serpientes, desolladas con una navaja, desgarradas por púas; las flechas de los Sebastianes, las parrillas de los Lorenzos, los toros de los Eustaquios, los leones de los Ignacios; y pechos arrancados y huesos quebrados y articulaciones desarticuladas y miembros desmembrados; todos los sufrimientos más agudos, todas las angustias más violentas, todos los dolores más fuertes, todas las agonías más largas y todas las muertes más lentas, más fatigosas, más atroces. Y alambicando todos estos ingredientes elabora con ellos un destilado, cuyas gotas contienen la quintaesencia refinada de todos los dolores, de modo que cada llama, cada carbón, hasta cada chispa de aquel fuego contiene en sí destilados en un solo tormento todos los tormentos.

San Alfonso María de Ligorio
Preparación para la muerte, consideración XXVI (1758)
¿Qué es el infierno? El lugar de los tormentos (...) Y donde aquel sentido que más hubiere servido de medio para ofender a Dios será más gravemente atormentado (...) Será atormentado el olfato. ¿Qué castigo sería encontrarse encerrado en una habitación con un cadáver fétido? (...) Pues el condenado ha de estar siempre entre millones de réprobos, vivos para la pena, pero cadáveres hediondos por la pestilencia que arrojarán de sí. (...) Mucho más penan (digo) por el hedor, por los gritos y por la estrechez; porque estarán en el infierno amontonados y oprimidos como ovejas en tiempo de invierno (...) Padecerán asimismo el tormento de la inmovilidad (...) Tal como caiga el condenado en el infierno el día final, así tendrá que permanecer sin cambiar de lugar y sin poder mover ni pie ni mano, mientras Dios sea Dios. Será atormentado el oído con lamentos continuos y llantos de aquellos pobres desesperados y por el horroroso estruendo que los demonios producirán (...) ¡Qué tormento cuando queremos dormir y oímos gemidos de enfermos, llanto de niños o ladridos de algún perro! ¡Infelices réprobos, que han de oír continuamente por toda la eternidad esos ruidos y los gritos de los condenados! Será atormentado el estómago con el hambre; tendrá el condenado un hambre canina (...) Pero no habrá allí ni una migaja de pan. Padecerá además una sed abrasadora, que no se saciaría con toda el agua del mar; pero no se le dará ni una gota: una gota pedía Epulón, pero todavía no la ha obtenido, ni la obtendrá jamás, jamás (...) El castigo que más atormenta al condenado es el fuego del infierno, que atormenta el tacto (...) Incluso en este mundo el castigo del fuego es el peor de todos; pero hay tal diferencia entre nuestro fuego y el del infierno que, según dice san Agustín, el nuestro parece pintado (...) El réprobo estará dentro de las llamas, rodeado de ellas por todas partes, como leño en el horno. Y esas llamas no estarán tan solo en derredor del réprobo, sino que penetrarán dentro de él, en sus mismas entrañas, para atormentarle. Su cuerpo se volverá pura llama; arderán las vísceras en el vientre, el corazón en el pecho, el cerebro en la cabeza, la sangre en las venas, la médula en los huesos: todo condenado se convertirá en un horno ardiente (...) Si el infierno no fuese eterno no sería infierno. La pena que dura poco no es gran pena. A ese enfermo se le saja un tumor, a ese otro se le quema una llaga; es grande el dolor, pero como acaba en breve no es un gran tormento. Pero ¿qué castigo sería si ese corte o esa quemadura continuara sin tregua semanas o meses? Cuando el dolor dura mucho, aunque sea muy leve, como un dolor de ojos o un dolor de muelas, se hace insoportable. Y no ya los dolores, sino aun los placeres y diversiones duraderos en demasía, una comedia, un concierto continuados sin interrupción nos causarían mucho tedio. ¿Y si durasen un mes, o un año? ¿Qué sucederá, pues, en el infierno, donde no es música, ni comedia lo que siempre se oye, ni leve dolor el que se padece, ni ligera herida o breve quemadura de candente hierro lo que atormenta, sino todos los males, todos los dolores, no por tiempo limitado, sino por toda la eternidad? (...) La muerte en esta vida es la cosa más temida por los pecadores, pero en el infierno será la más deseada... ¿Y cuánto durará tanta desdicha? Siempre, siempre. (...) Preguntarán los réprobos a los demonios: ¿Va muy avanzada la noche?... ¿Cuándo amanecerá? ¿Cuándo acabarán estas tinieblas, estos llantos, este hedor, estas llamas, estos tormentos? Y ellos les responden: «Nunca, nunca». ¿Y cuánto han de durar? «Siempre, siempre».

Infierno moderno
Jean-Paul Sartre
A puerta cerrada (1945)
INÉS (*lo mira sin miedo pero con una inmensa sorpresa*): ¡Ah! *(Pausa)* ¡Espere! ¡He comprendido; ya sé por qué nos metieron juntos!
GARCIN: Tenga cuidado con lo que va a decir.
INÉS: Ya verán qué tontería. ¡Una verdadera tontería! No hay tortura física, ¿verdad? Y sin embargo estamos en el infierno. Y no ha de venir nadie. Nadie. Nos quedaremos hasta el fin solos y juntos. ¿No es así? En suma, alguien falta aquí: el verdugo.
GARCIN: (*a media voz*): Ya lo sé.
INÉS: Bueno, pues han hecho una economía de personal. Eso es todo. Los mismos clientes se ocupan del servicio, como en los restaurantes cooperativos.
ESTELLE: ¿Qué quiere usted decir?
INÉS: El verdugo es cada uno para los otros dos.



Lucas de Leiden, *Tríptico del Juicio final*, detalle, 1527, Leiden, Museo Municipal de Lakenhal

barrocos (véanse los textos de **Marchelli** y de san **Alfonso María de Ligorio**) se aterroriza al fiel con una descripción de los tormentos infernales que supera la violencia dantesca, entre otras cosas porque no está redimida por la inspiración artística. La idea del infierno vuelve incluso en clave existencialista y atea cuando en nuestros días **Sartre**, en *A puerta cerrada*, representa un infierno contemporáneo: aunque en vida somos definidos por los otros, por su mirada inmisericorde que pone al descubierto nuestra indignidad y nuestra vergüenza, podemos hacernos la ilusión de que los otros no nos vean realmente tal como somos. En cambio, en el infierno sartriano (una habitación de hotel con la luz siempre encendida y la puerta cerrada, donde han de convivir eternamente tres personas que nunca se habían visto) es imposible escapar a la mirada de los otros y se vive tan solo de su desprecio. Uno de los personajes grita: «¡Abran! ¡Abran, pues! Lo acepto todo: los borceguíes, las tenazas, el plomo derretido, el garrote, todo lo que quema, todo lo que desgarra; quiero padecer de veras...». Pero en vano: «No hay necesidad de parrillas; el infierno son los Demás».

3. Las metamorfosis del diablo



En el centro del infierno está Lucifer, o Satanás, como quiera llamarse. Pero Satanás, el diablo, el demonio, aparecen incluso antes. Distintos tipos de demonios, como seres intermedios que a veces son benévolos y a veces malvados y, cuando son malvados, de aspecto monstruoso (también en el Apocalipsis los «ángeles» tanto son ayudantes de Dios como ayudantes del demonio), existían en diferentes culturas: en Egipto el monstruo Ammut, híbrido de cocodrilo, leopardo e hipopótamo, devora a los culpables en el más allá; aparecen seres de rasgos bestiales en la cultura mesopotámica; en distintas variantes de religión dualista existe un Principio del Mal que se opone al Principio del Bien. Aparece el diablo como Al-Saitan en la cultura islámica, descrito con atributos de animal, y también aparecen demonios tentadores, los *gul*, que adoptan el aspecto de mujeres bellísimas.

En cuanto a la cultura hebrea, que influye directamente en la cristiana, en el Génesis el diablo tienta a Eva en forma de serpiente, y en la tradición, interpretando algunos textos bíblicos que parecen referirse a otro ser, como **Isaías** y Ezequiel, estaba presente al principio del mundo como Ángel Rebelde, arrojado por Dios al infierno.

En la Biblia también se menciona a Lilith, monstruo femenino de origen babilonio, que en la tradición judía se convierte en demonio femenino con rostro de mujer, largos cabellos y alas, y que en la tradición cabalística (*Alfabeto de Ben Sira*, siglos VIII-IX) se consideró la primera mujer de Adán, transformada más tarde en demonio.

Podría añadirse el Demonio Meridiano del salmo 91, que al principio aparece como ángel exterminador pero que en la tradición monástica se convertirá en el demonio de la carne, y las numerosas alusiones a Satanás en diversos pasajes, donde aparece a veces como el Calumniador, el Opositor, el que pretende poner a prueba a Job, el Asmodeo en *Tobías*.

En el Libro de la sabiduría (2,24) se dice: «Dios creó al hombre para la incorrupción, y lo hizo a su imagen y semejanza, mas por envidia del diablo entró la muerte en el mundo».

En los Evangelios el diablo solo se describe por los efectos que provoca, pero además de tentar a Jesús es expulsado varias veces del cuerpo de los endemoniados, es citado por Jesús y definido de distintas maneras como el Maligno, el Enemigo, Belcebú, el Mentiroso, el Príncipe de este mundo.



Lucifer, Codex Altonensis, fol. 48r, siglo XIV

La caída del rey de Babilonia
Isaías 14,12-21
¡Cómo has caído del cielo, lucero brillante, estrella matutina, derribado por tierra, vencedor de naciones! Tú que decías en tu corazón: Subiré a los cielos, por cima de los astros de Dios elevaré mi trono; me sentaré en el monte de la Asamblea, en el límite extremo del norte. Subiré sobre las alturas de las nubes, me igualaré al Altísimo. ¡Pero al *šeol* has sido derribado, al límite extremo del pozo!

Batalla entre Miguel y el dragón
Apocalipsis 12,1-5; 12,7-9
Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. Está encinta y grita por los dolores del parto y por las angustias del alumbramiento. Y apareció otra señal en el cielo: un gran dragón de un rojo encendido, que tenía siete cabezas y diez cuernos; y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola barre la tercera parte de las estrellas del cielo y las arroja a la tierra. El dragón se detuvo ante la mujer que estaba a punto de alumbrar, para devorar a su hijo cuando lo diese a luz. [...] Y hubo una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles se levantaron a luchar contra el dragón. El dragón presentó batalla y también sus ángeles. Pero no prevaleció ni hubo lugar para ellos en el cielo. Fue arrojado el gran dragón, la antigua serpiente, el que se llama diablo y Satanás, el que seduce al universo entero.

Parece obvio, también por razones tradicionales, que el diablo ha de ser feo. Como tal es evocado por san Pedro («hermanos, sed sobrios y vigilad, porque vuestro enemigo, el diablo, como un león rugiente, os rodea buscando a quién devorar»), es descrito bajo forma de animales en las vidas de los eremitas y va invadiendo, en un *crescendo* de monstruosidad, la literatura patrística y medieval, especialmente la de carácter devocional.
El diablo se le aparece a **Radulphus Glaber**; multitud de diablos aparecen en relatos de viajes a países exóticos como en **Mandeville**, y durante varios siglos circulan leyendas piadosas sobre el «pacto con el diablo»: el diablo tienta al buen cristiano, le hace firmar un pacto que hoy llamaríamos faustiano, aunque luego el cristiano suele escapar a sus insidias.
De un pacto con el diablo habla la leyenda medieval de Cipriano, un joven pagano que, para poder poseer a la muchacha amada, Giustina, vende su alma al diablo; finalmente, conmovido por la fe de la muchacha, se convierte y se encamina con ella al martirio. El tema lo recuperará más tarde Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso* (1637). Una de sus versiones populares de mayor éxito fue desde los primeros siglos cristianos la *Leyenda de Teófilo*: el protagonista, diácono en Cilicia, calumniado ante su obispo, se ve privado de su dignidad. Para recuperarla, gracias a la ayuda de un mago judío, Teófilo acude al diablo, que le pide que le venda su alma y reniegue de Cristo y de la Virgen. Una vez firmado el pacto, Teófilo recupera su cargo. Tras siete años vividos como pecador, se arrepiente y durante cuarenta días implora a la Virgen, que intercede ante su hijo, logra obtener del diablo el pergamino fatal y se lo devuelve. Teófilo lo quema y da testimonio público de su error y del milagro. La leyenda de Teófilo se encuentra en Pablo Diácono, en el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, en la *Leyenda áurea* de Jacobo de Voragine, en un poema de Rosvita, en Rutebeuf y en la literatura inglesa y española, por no hablar de su reaparición en el Fausto goethiano. En el tímpano de la iglesia románica de Souillac se encuentra una de las representaciones más expresivas del milagro de Teófilo, con una secuencia de imágenes (considerada una anticipación del cómic) que marca el desarrollo del hecho: abajo, a la izquierda, el diablo ofrece el pergamino a Teófilo; a la derecha, el diácono lo firma y arriba aparece la Virgen que desciende de los cielos para quitarle el documento al diablo.
En esta escultura el diablo ya es feo pero, teniendo en cuenta las imágenes de este período, todavía no está representado con toda su fealdad, y en un mosaico de S. Apolinar Nuevo en Ravena, fechado en torno al 520, está encarnado en un ángel rubio. Comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo [illegible] en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago.
El diablo con toda su monstruosidad no solo domina aterrador en miniaturas y frescos, sino que había sido ya vívidamente evocado en los relatos de las tentaciones sufridas por los eremitas (véase por ejemplo la *Vida de san Antonio* de **Atanasio de Alejandría**). En estos textos adopta

Acta Sanctorum

De aspecto fiero, de forma terrible, de cabeza grande, de cuello largo, de rostro pálido, de barba escuálida, de orejas peludas, de frente torva, de ojos fieros, de boca fétida, de dientes equinos, de boca que despide llamas, de fauces torvas, de labio grueso, de voz terrorífica, de melena chamuscada, de boca hinchada, de pecho prominente, de fémur desigual, de piernas torcidas, de talón abultado.

Radulphus Glaber y el diablo

Radulphus Glaber (siglos X-XI)
Crónicas, V, 2

Hechos de este tipo me han ocurrido muchas veces, por voluntad de Dios, incluso en tiempos bastante recientes. Cuando residía en el monasterio del beato mártir Leodegario en Champeaux, una noche, antes de la hora de maitines, se me apareció a los pies de la cama una figura de hombrecillo de aspecto tenebroso. Por lo que pude distinguir, era de baja estatura, cuello delgado, rostro demacrado, ojos negrísimos, frente arrugada, nariz aplastada, boca sobresaliente, labios abultados, mentón estrecho y afilado, barba de chivo, orejas peludas y puntiagudas, cabellos erizados y desgreñados, dentadura canina, cráneo alargado, pecho prominente, espalda jorobada, nalgas agitadas, ropas mugrientas; estaba jadeante y con todo el cuerpo convulso. Asió un extremo del jergón donde yo yacía y sacudió el lecho con terrible violencia; luego habló: «No seguirás en este lugar».

Al despertarme sobresaltado por el espanto, como ocurre a veces, vi al ser que he descrito. Haciendo rechinar los dientes, repitió varias veces: «No seguirás en este lugar». Salté del lecho a toda prisa y corrí al monasterio donde, arrojándome a los pies del altar del santísimo padre Benito, permanecí un buen rato lleno de terror. Hacía grandes esfuerzos por recordar todas las faltas y los pecados graves que voluntariamente o por descuido había cometido desde la niñez. Y puesto que ni el temor ni el amor a Dios me habían inducido nunca a la penitencia ni a la reparación de todas estas culpas, yacía doliente y confuso y no se me ocurría otra cosa que pronunciar estas simples palabras: «Señor Jesús, que has venido para la salvación de los pecadores, en virtud de tu inmensa misericordia ¡ten piedad de mí!».

Teófilo hace un pacto con el diablo, siglo XII, Tímpano de Souillac



Jacques Le Grant,
Le livre des bonnes moeurs, ms. 297,
f. 109v, siglo xv,
Chantilly,
Musée Condé





El demonio se lleva a una monja, catedral de Chartres, portal sur, siglo XIII

El valle de los diablos

John Mandeville

Libro de las maravillas del mundo (*c.* 1366)

Junto a la isla de Malazgirt, en el lado izquierdo, en las cercanías del río Ganges, existe un prodigio. Surge entre las montañas un valle, que se extiende a lo largo de cuatro millas (...) Este valle está completamente atestado de diablos y siempre lo ha estado. La gente de los alrededores dice que es una de las vías de acceso al infierno. En ese valle hay mucho oro y mucha plata, y por eso muchos incrédulos, aunque también muchos cristianos, se adentran en él con la finalidad de apropiarse de ese tesoro. Pero pocos son los que regresan, especialmente entre los incrédulos más que entre los cristianos, porque aquellos son estrangulados inmediatamente por los diablos.

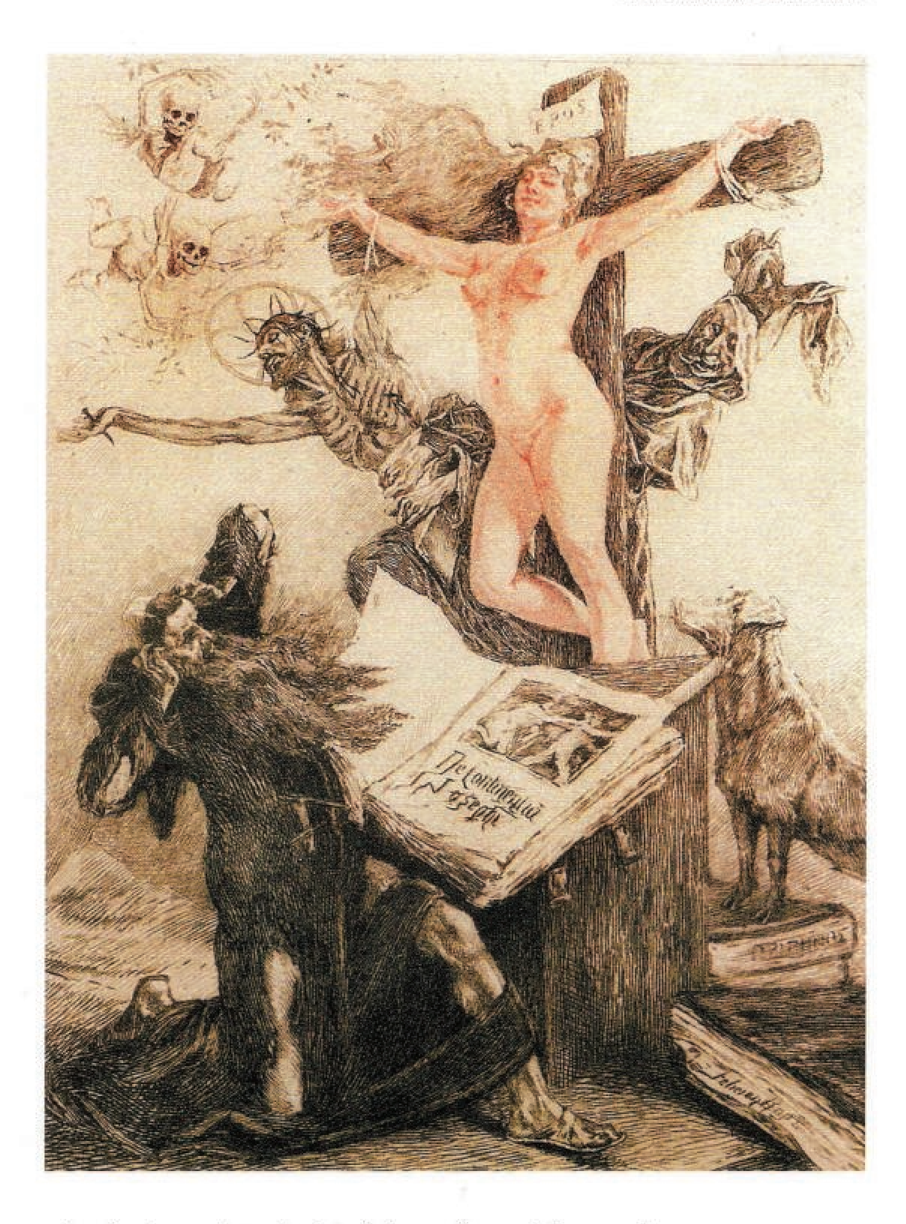
En medio de ese valle, bajo un peñasco, aparece una cabeza con el rostro de un diablo de carne y hueso, realmente horrible y espantosa a la vista. Solo se ve la cabeza, hasta los hombros: (...) Mira con ojos penetrantes y horrendos, en continuo movimiento y centelleantes como el fuego, y cambia y transforma la expresión tan a menudo, de forma tan espeluznante que le quita a cualquiera las ganas de acercarse. De él se desprende, además, un fétido vapor abrasador, tan abominable que nadie podría soportarlo jamás. Solo los buenos cristianos, firmes en su fe, pueden entrar en aquel valle sin peligro. Es preciso, no obstante, que antes se confiesen y sean bendecidos con el signo de la santa cruz, de modo que los demonios no tengan ningún poder sobre ellos. Aunque no corren peligro, esto no significa que no tengan miedo cuando se encuentran en presencia de diablos de carne y hueso, que les rodean atacándoles y amenazándoles, por tierra y por aire, y les aterrorizan con ruido de truenos y tempestades. No obstante, su mayor temor es que Dios se enfurezca porque actuamos en contra de su voluntad. Sabed que, cuando mis compañeros y yo llegamos a ese valle, nos asaltaron grandes dudas sobre si continuar o no, sobre si entregarnos a la aventura o a la divina protección. Algunos compañeros estuvieron de acuerdo en entrar, otros no. Fuimos catorce los que entramos en el valle, pero salimos solamente nueve. Nunca hemos llegado a saber si nuestros compañeros se perdieron o si retrocedieron por miedo. Nosotros pasamos por aquel valle y encontramos oro y plata, piedras preciosas y magníficas joyas, por todas partes y en abundancia, o al menos así nos lo parecía.



Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio*, c. 1490, Roma, Galleria Doria Pamphili

Las tentaciones de san Antonio
Atanasio de Alejandría (siglo IV)
Vida de san Antonio
En primer lugar (el demonio) intentó apartarlo de su penitencia susurrándole recuerdos de su riqueza, el afecto por su hermana, el amor al dinero y a la gloria, los variados placeres de la mesa y otras comodidades de la vida y, finalmente, las penalidades de la virtud, sugiriéndole que su cuerpo se pondría enfermo, y la duración de sus sacrificios (...) Y una noche adoptó forma de mujer imitando sus actos para seducirlo. Y el lugar se llenó de repente de formas de leones, osos, leopardos, toros, serpientes, víboras, escorpiones y lobos, y cada uno de esos animales se movía según su naturaleza. El león rugía, impaciente por atacar, el toro parecía arremeter con los cuernos, la serpiente se contorsionaba pero era incapaz de aproximarse, y el lobo parecía lanzarse pero luego se detenía... Todos los ruidos de aquellas apariciones, con sus alaridos rabiosos, infundían espanto. Porque los demonios saben hacer de todo: parlotean, confunden, se fingen inocentes para engañar a los incautos, producen estrépito, ríen como locos, y silban, pero si no se les presta atención inmediatamente lloran y se lamentan derrotados (...)
Y estaba vigilando de noche cuando el diablo lanzó contra él animales feroces y casi todas las hienas de aquel desierto salieron de sus guaridas y le cercaron, y él estaba en medio de aquellas fieras que intentaban morderle. Al darse cuenta de que era una ilusión del enemigo, dijo a aquellos animales: «Si habéis recibido poder contra mí, estoy dispuesto a dejarme devorar, pero si habéis sido enviados contra mí por los demonios, marchaos porque soy un siervo de Cristo». Y en cuanto Antonio hubo dicho estas palabras, las bestias huyeron, fustigadas por sus palabras como por un latigazo.

El éxtasis de la tortura
Gustave Flaubert
La tentación de san Antonio (1847-1849)
En medio del pórtico, a pleno sol, una mujer desnuda estaba atada a una columna, dos soldados la azotaban con sus correas, y a cada golpe su cuerpo se retorcía... bella... prodigiosamente (...) Habría podido estar atado a la columna junto a la tuya, cara a cara, ante tus ojos, respondiendo a tus lamentos con mis suspiros, y nuestros dolores se habrían confundido, nuestras almas se habrían unido (...) ¡Qué suplicio! ¡Qué delicia! como besos. ¡Se me funden los huesos! Muero...



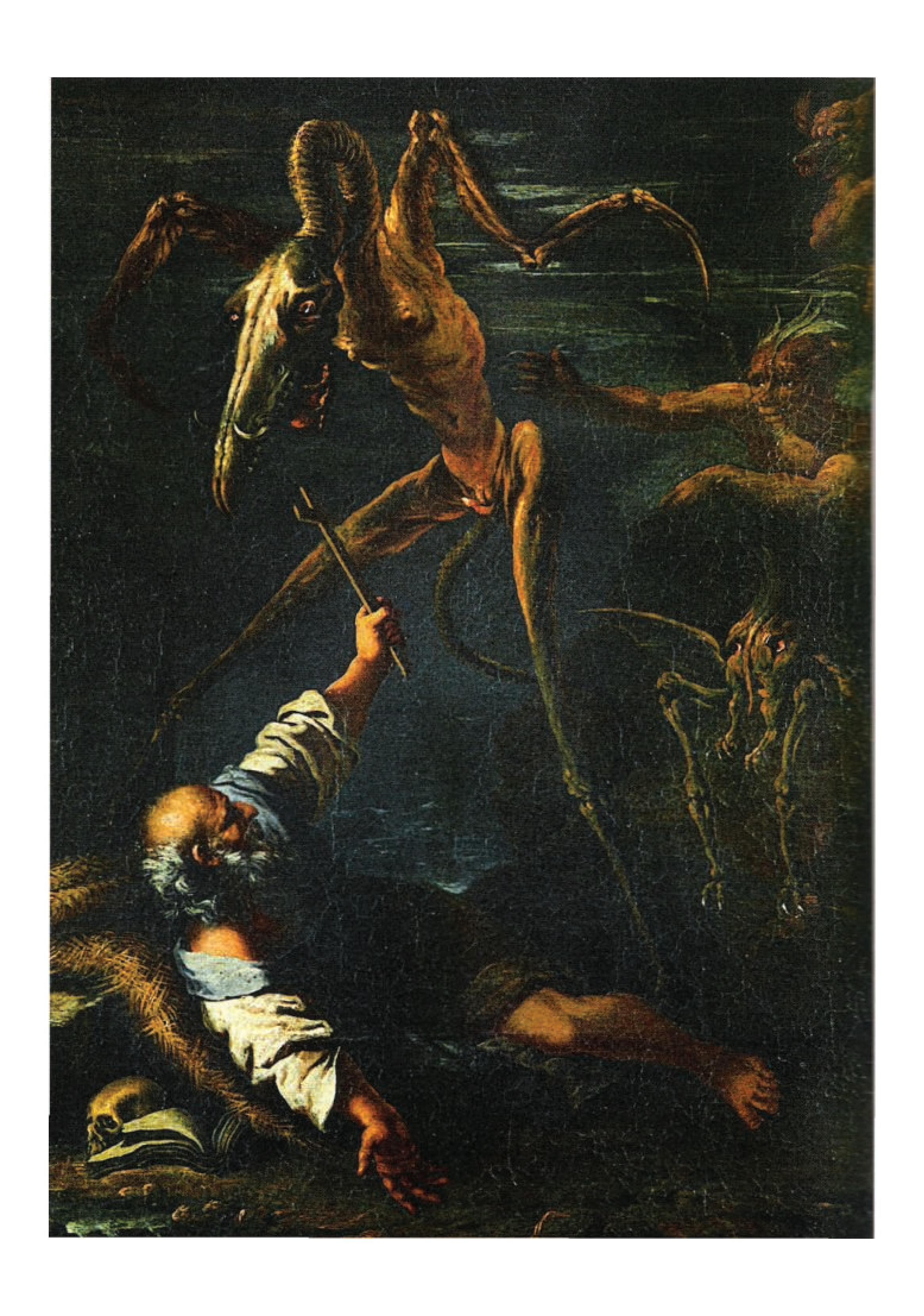
Félicien Rops, *Las tentaciones de san Antonio*, 1878

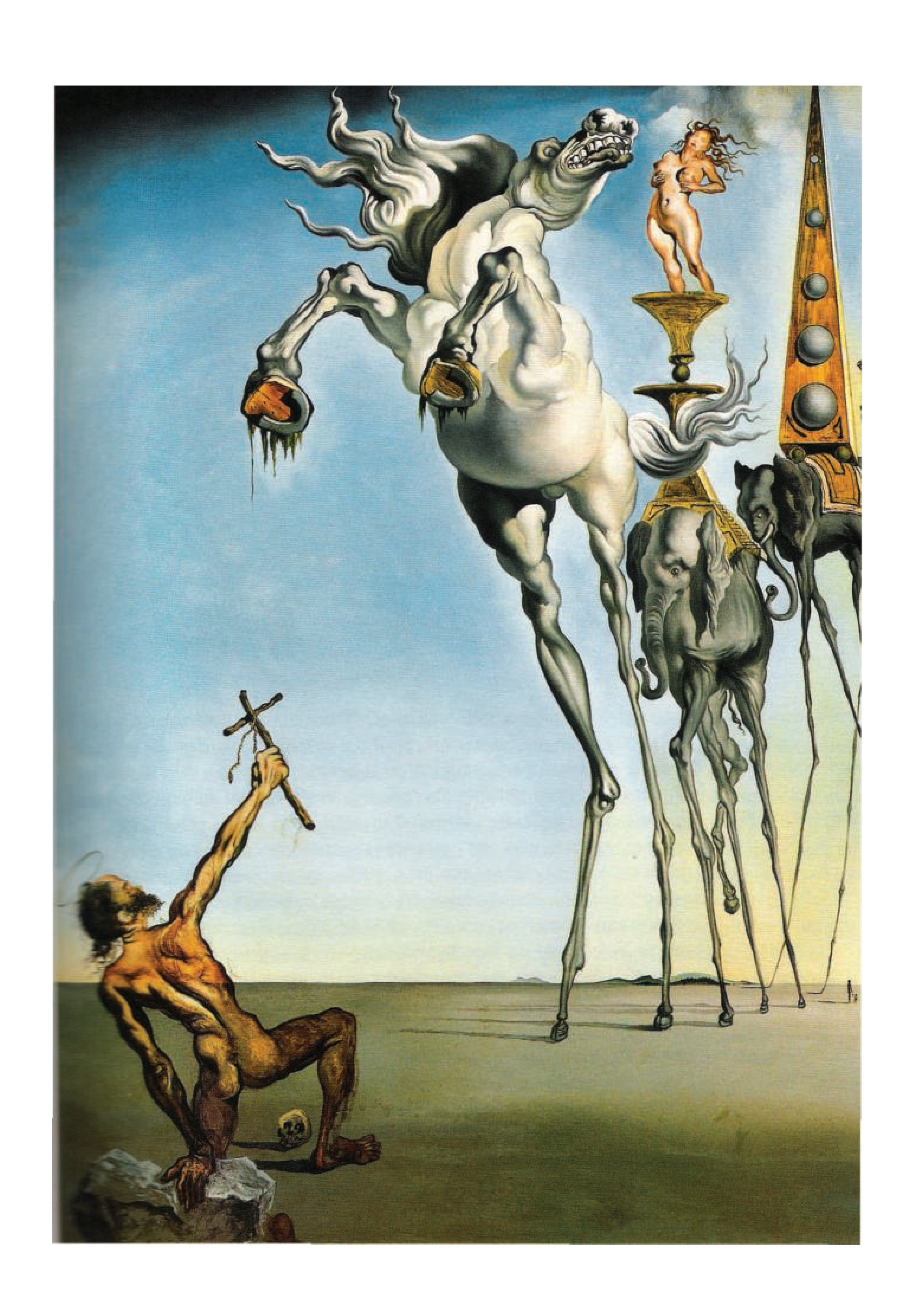
Página 98: Salvator Rosa, *Las tentaciones de san Antonio*, c. 1646, Coldirodi (Sanremo), Pinacoteca Stefano Rambaldi

Página 99: Salvador Dalí, *Las tentaciones de san Antonio*, 1946, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

además el aspecto seductor de jovencitos ambiguos o de procaces prostitutas, hasta el punto de que, en la época moderna, entre el romanticismo y el decadentismo, se produce un vuelco casi blasfemo del tema de la tentación y, más que en la fealdad del diablo tentador y en la fuerza del eremita que le resiste, se insiste en la imagen tentadora y en la debilidad del tentado (véase, por ejemplo, **Flaubert**).

Un compendio fantasmagórico de todas las fealdades diabólicas es el *Baldus* (1517), escrito por Teófilo Folengo bajo el seudónimo de Merlín Cocayo, poema heroico-cómico, gracioso y goliárdico, a la vez parodia de la *Comedia* dantesca y anticipación del *Gargantúa* de Rabelais, del que







De izquierda a derecha:

Abracax, Belcebú, Bael, Deumus, Haborym, Hambuscias, J. Collin de Plancy, *Dictionnaire Infernal*, Plon, París, 1863

desgraciadamente no podemos ofrecer fragmentos antológicos, porque o se lee en el latín macarrónico original o si se traduce pierde toda la gracia. Entre las distintas aventuras picarescas del protagonista y de sus amigos, se narra en el libro 19 la batalla con un gran ejército de diablos, constituido por un surtido de formas animales, zorros sin cola, osos y cerdos con cuernos, mastines con tres patas, toros cuatricornios, bocas de lobo sobre cabezas de gigante, monitos, ardillas, gatos, micos, babuinos, grifos mitad león y águilas mitad dragón, grandes lechuzas con una parte de murciélago, monstruos con picos de búho y brazos de rana, cuernos de cabrón bajo orejas de asno. Baldus junto con sus secuaces vence a los diablos usando a Belcebú como maza, hasta que lo desmiembra en ciento setenta mil *bocones* y en la mano le queda tan solo una potentilla.
Pero la moraleja de esa batalla victoriosa es que Baldus se da cuenta de que el diablo no ha sido derrotado porque aparece de nuevo en los vicios de la sociedad de su tiempo, sobre todo en la ambición de los sacerdotes. Esta invectiva sobre el renacimiento del infierno en el corazón mismo de la Iglesia (que ya hemos visto en joaquinitas y herejes milenaristas) se escribe en el momento de la explosión de la reforma protestante.
Lutero en sus obras identifica a menudo al diablo y al Anticristo con el Pontífice romano. Lutero está obsesionado con el diablo y cuenta la leyenda que, en una de sus apariciones, lo ahuyentó arrojándole un tintero. Pero al

Dimensiones del diablo
Jean-Joseph Surin
Triomphe de l'Amour Divin sur les puissances de l'Enfer (1829)
Si quiere, se colocará todo él sobre la punta de un alfiler; pero pueden tener exteriorización de su ser o sustancia en todo el espacio que son capaces de contener, por ejemplo de 15 leguas. Uno de los más grandes, como un serafín, por ejemplo Leviatán, puede ocupar un espacio de 30 leguas, otro de 15, otro de 12, cada uno según su facultad natural. No puede ocupar 30 leguas cuadradas, pero puede estirarse como una serpiente por semejante extensión; y el que puede alargarse por 30 leguas, se puede estirar, además de en longitud, en un espacio más modesto (por ejemplo, un círculo de un cuarto de legua de diámetro), o bien llena una gran ciudad y la llena con su sustancia.



El papa como príncipe de los demonios, caricatura protestante, siglo XVI

margen de la leyenda, en las *Charlas de sobremesa*, aparecen invectivas de este tipo: «A menudo ahuyento a Satanás con un pedo. Cuando me tienta con pecados tontos, le digo: Diablo, ayer también te solté un pedo: ¿lo has anotado en la cuenta?» (122). O bien: «Cuando me despierto, aparece de inmediato el diablo y disputa conmigo hasta que le digo: lámeme el culo... Porque nos atormenta más que nada con la duda. Como compensación tenemos el tesoro de la Palabra. Dios sea loado» (141). Sin embargo, ya en Lutero y luego en la tradición protestante se va abriendo paso una concepción (que por supuesto no será compartida por aquellos fanáticos protestantes que más tarde comenzarán a perseguir a brujas y brujos sospechosos de haber firmado pactos con el demonio, véase el capítulo VII), según la cual el diablo se identifica más bien con los vicios en cuyo símbolo se convierte. La mayor antología demonológica publicada en el mundo protestante es el *Theatrum diabolorum* (1569), un gran volumen de unas setecientas páginas en el que se abordan todos los aspectos de la demonología (además se calcula en 2.665.866.746.664 el número de diablos), aunque no se mencionan demonios tradicionales sino los diablos de la blasfemia, de la danza, de la lujuria, de la caza, de la bebida, de la tiranía, de la holgazanería, del orgullo o del juego de azar.
Al comienzo de la reforma protestante muere Hieronymus Bosch. Sus seres infernales son híbridos que hacen pensar en los collages diabólicos del



El Bosco, detalles del *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, 1505-1506, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga

Baldus, pero que distan mucho de la iconografía anterior. No nacen de la mezcla de rasgos animales conocidos, sino que tienen su propia autonomía de íncubo, y no se sabe si proceden del abismo o si habitan, ocultos, en nuestro mundo. Las criaturas que, en el *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, asedian al eremita no son los demonios de la tradición, demasiado malos para ser tomados en serio. Son casi divertidos, como personajes carnavalescos, y mucho más insinuantes. Respecto a Bosch, se ha hablado de lo «demoníaco en el arte», se han visto en él fermentos heréticos, alusiones al mundo del inconsciente y a la alquimia y anticipaciones del surrealismo. Antonin Artaud lo menciona en su «teatro de la crueldad» como uno de los artistas que supo desvelarnos el lado oscuro de nuestra mente.

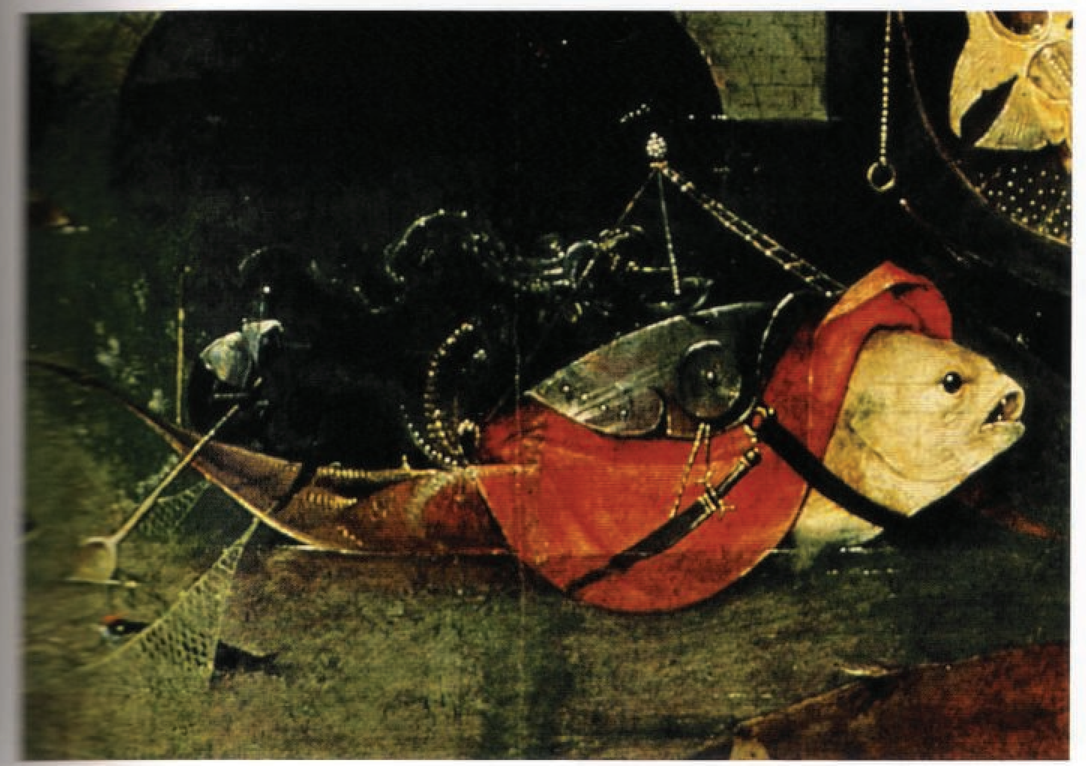
Páginas siguientes:

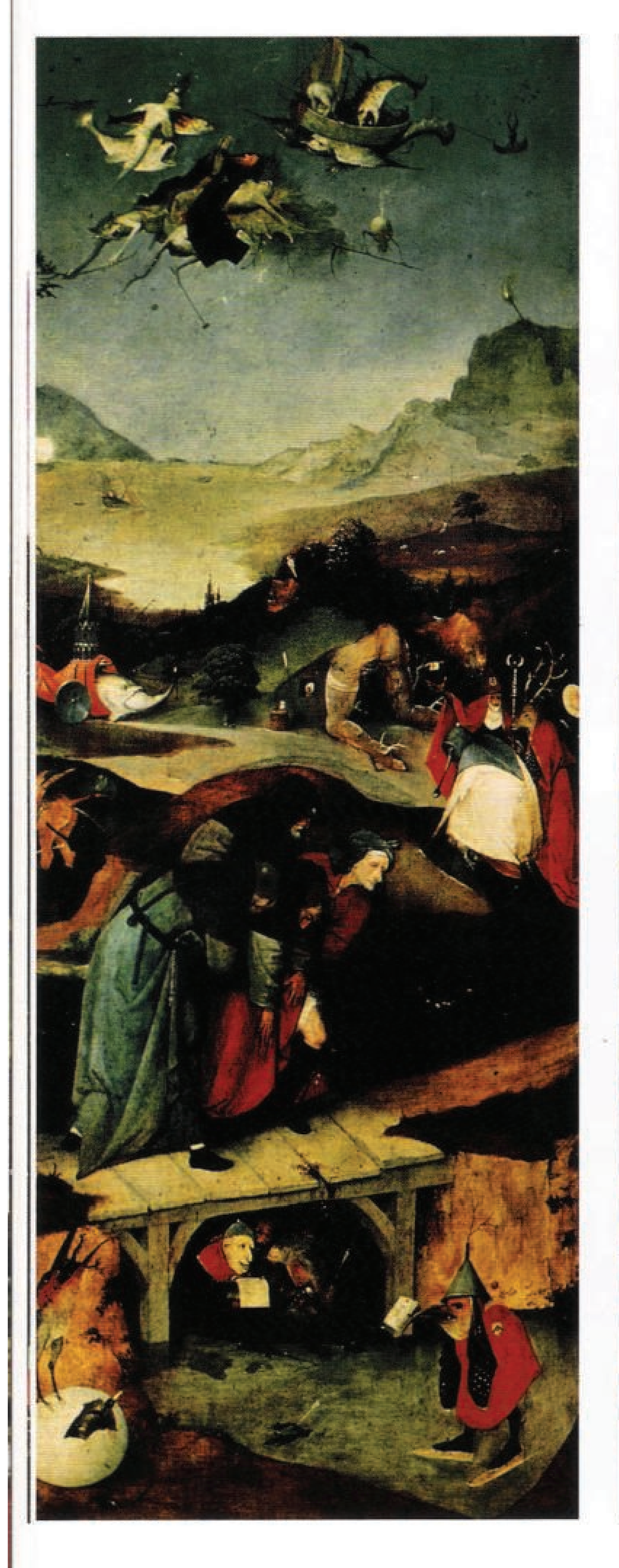
El Bosco, *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, 1505-1506, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga

Bosch era miembro de una Cofradía de Nuestra Señora, de tendencia conservadora pero dirigida al mismo tiempo a la reforma de las costumbres, de modo que sus representaciones más bien hacen pensar en una serie de alegorías moralizantes sobre la decadencia de su tiempo. En *El jardín de las delicias* o en *El carro de heno* no nos ofrece tan solo sulfúreas visiones del más allá, sino también escenas aparentemente amables, sensuales e idílicas, aunque terriblemente inquietantes, del mundo de los placeres terrenales que conduce al infierno. Bosch parece casi anticipar el espíritu del *Theatrum diabolorum*: nos proporciona no tanto visiones de diablos que habitan en los abismos de la tierra como imágenes de los vicios de la sociedad en que vivía.











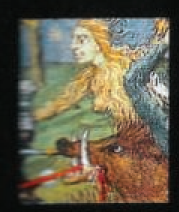




Capítulo IV

Monstruos y portentos

1. Prodigios y monstruos



El mundo clásico era muy sensible a los *portentos* o *prodigios*, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes. Se trataba de sucesos maravillosos como lluvia de sangre, hechos inquietantes, llamas en el cielo, nacimientos anómalos, niños de doble sexo, tal como se cuenta en el *Libro de los prodigios* de **Julio Obsecuente** (que en el siglo IV d.C. anota todos los hechos prodigiosos sucedidos en Roma en los siglos anteriores).
Es probable que **Platón** se inspirara en estas anomalías para imaginar la figura del andrógino originario, y sobre las mismas bases se concibieron en parte muchos de los monstruos que se decía habitaban las tierras de África o de Asia y de los que se tenían escasas e imprecisas noticias. Por otra parte, el que se adentraba en aquellas tierras realmente se encontraba con hipopótamos, elefantes o jirafas, y ya en **Job** aparece lo que probablemente era un cocodrilo, pero que pasó a la tradición como el Leviatán. Sobre las maravillas de la India escribió en el siglo IV a.C. Ctesias de Gnido; su obra se perdió, pero abunda en criaturas extraordinarias la *Historia Natural* de Plinio (siglo I d.C.), en la que se inspiraron muchísimos tratados posteriores. En el siglo II d.C. Luciano de Samosata, en su *Historia verdadera*, aunque fuera a modo de crítica a la credulidad tradicional, representaba hipogrifos, pájaros con alas de hojas de lechuga, minotauros y pulgarqueros tan grandes como doce elefantes.
Véase cómo en la **Novela de Alejandro** (que aparece en latín en el siglo XII, pero que tiene su origen en fuentes que se remontan al Pseudo Calístenes del siglo III d.C.) el conquistador macedonio tenía que enfrentarse a gentes espantosas.

Ulises Aldrovandi, *Monstrorum historia*, 1642

El Leviatán
Job 41:2-25
No hay quien se atreva a provocarlo.
¿Quién sería capaz de resistirlo?
¿Quién fue a su encuentro impunemente?
¡Nadie bajo la capa del cielo!
No pasaré sin hablar de sus miembros,
hablaré de su fuerza incomparable.
¿Quién abrió la envoltura de su manto
y penetró en su doble coraza?
¿Quién abrió la puerta de sus fauces?
¡El cerco de sus dientes infunde terror!
Su dorso lo forman hileras de escudos,
cerrados con sólido sello;
tan estrechamente unidos están,
que no dejan paso al aire;
encajan unos con otros,
tan juntos que no pueden separarse.
Sus estornudos despiden luz,
sus ojos son como los párpados de la aurora.
De su boca salen antorchas,
centellas de fuego saltan de sus fauces.
De sus narices salen vapores
como de caldera que hierve al fuego.
Su soplo enciende carbones,
llamas dimanan de sus fauces.
En su cuello se asienta la fuerza,
por delante de él va el espanto.
Las mollas de su carne son compactas;
se las oprime, y no se inmutan.
Su corazón es duro como roca,
duro como piedra de molino.
(...)
La espada que lo alcanza no se clava,
ni la lanza, ni el dardo, ni la flecha.
El hierro es para él como paja,
y el bronce como tronco podrido.
Las flechas del arco no lo ahuyentan,
las piedras de la honda le parecen briznas
de paja.
Considera la maza como estopa,
se burla del venablo vibrante.
Tiene por debajo puntas de teja,
como un trillo va marcando el barro.
Hace hervir el abismo como una caldera,
transforma el mar en un pebetero.
Deja tras de sí un surco luminoso;
el océano parece encanecido.

La tierra genera muchas calamidades
Esquilo (siglo VI a.C.)
Coéforas, primer estásimo
Mucho horror la tierra
cría y dolor; pululan
monstruos fieros por los abismos
marinos; hay maléficos
astros ardientes en las alturas
celestiales y todo
ser alado o terrestre conoce los rencores
del ventoso huracán.

El andrógino
Platón (siglos V-IV a.C.)
El banquete, 189d-191b
En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos (...) El andrógino, en efecto, era entonces una sola cosa en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino (...) La forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales. (...) Eran también extraordinarios en fuerza y vigor y tenían un inmenso orgullo, hasta el punto de que conspiraron contra los dioses. (...) Tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: «Me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres y, a la vez, cesar de su desenfreno haciéndolos más débiles». (...) Dicho esto, cortaba a cada individuo en dos mitades, como los que cortan las serbas y las ponen en conserva o como los que cortan los huevos con crines. Y al que iba cortando ordenaba a Apolo que volviera su rostro y la mitad de su cuello en dirección del corte, para que el hombre, al ver su propia división, se hiciera más moderado, ordenándole también curar lo demás. Entonces, Apolo volvía el rostro y, juntando la piel de todas partes en lo que ahora se llama vientre, como bolsas cerradas con cordel, la ataba haciendo un agujero en medio del vientre, lo que llaman precisamente ombligo. Alisó las otras arrugas en su mayoría y modeló también el pecho (...) Pero dejó unas pocas en torno al vientre mismo y al ombligo, para que fueran un recuerdo del antiguo estado. Así pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros. Y cada vez que moría una de los mitades y quedaba la otra, la que quedaba buscaba otra y se enlazaba con ella, ya se tropezara con la mitad de una mujer entera... ya con la de un hombre, y así seguían muriendo.



Alejandro lucha con los hombres salvajes y las bestias, en *Le livre et la vraye histoire du bon roi Alexandre*, Royal ms. 20 B. XX, fol. 51, siglo XV, Londres, British Library

Las aventuras de Alejandro

La novela de Alejandro, II, 33 (siglo XII)

Llegamos después a una tierra grisácea, donde había salvajes, parecidos a gigantes, completamente redondos, que tienen ojos de fuego y parecen leones. Había con ellos también otros seres, que se llaman Oqulitas: no tienen un solo pelo en todo el cuerpo, miden cuatro codos y son anchos como una lanza. En cuanto nos vieron, empezaron a correr hacia nosotros: iban cubiertos con pieles de león, vigorosísimos y entrenados para combatir sin armas: nosotros les golpeábamos, pero ellos nos golpeaban a su vez con bastones y así mataron a muchos de los nuestros. Tuve miedo de que nos derrotaran y di la orden de prender fuego a la selva: a la vista del fuego, huyeron aquellos hombres vigorosísimos; pero antes habían matado a más de ciento ochenta de nuestros soldados.

Al día siguiente, decidí ir a sus cuevas: allí encontramos atadas a las puertas fieras que parecían leones, pero que tenían tres ojos (...) Luego nos fuimos de allí, y llegamos al país de los Comem[illegible] había un hombre con el cuerpo completamente cubierto de pelo, era enorme y nos causaba espanto. Ordené que lo capturasen: fue hecho prisionero, pero seguía observándonos con mirada salvaje. Ordené entonces que le pusieran delante una mujer desnuda: aquel hombre la agarró e iba a comérsela: los soldados se apresuraron a quitársela de las manos, y él comenzó a gritar en su lengua. Al oír aquellos gritos, salieron del pantano y se lanzaron contra nosotros otros seres de su misma especie, a millares, y nuestro ejército estaba compuesto por cuarenta mil hombres: entonces ordené que se prendiera fuego al pantano, y aquellos, a la vista del fuego, huyeron. Capturamos a tres, que estuvieron ocho días sin comer y acabaron muriendo. Estos seres no hablan como los humanos, sino que más bien ladran, como los perros.

2. Una estética de la desmesura



Estas y otras informaciones alimentaron la que se definió como *estética hispérica*. La latinidad clásica había condenado el estilo llamado «asiático» (y luego «africano»), en oposición al equilibrio del estilo «ático», y este estilo lo consideraban «feo» incluso los padres de la Iglesia, como lo atestigua la siguiente invectiva de san Jerónimo (*Adversus Jovinianum* I): «Existen hoy tantos escritores bárbaros y tantos discursos que resultan confusos debido a vicios de estilo que ya no se entiende ni quién habla ni de qué se habla. Todo se hincha y se deshincha como una serpiente enferma que se rompe al intentar enroscarse (...) ¿Qué objeto tienen esos prodigios de palabras?».

No obstante, entre los siglos VII y X, se produce un cambio radical en el gusto, al menos en un área que abarcaba desde España hasta las islas británicas, pasando por Francia. La estética hispérica es el estilo de una Europa que está viviendo sus «siglos oscuros», donde debido al declive de la agricultura, al abandono de las ciudades, al hundimiento de los grandes acueductos y de las vías romanas, en un clima de barbarie general, en un territorio cubierto de bosques, también los monjes, los poetas y los miniaturistas ven el mundo como una selva oscura, habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos. La página hispérica ya no obedece a las leyes tradicionales de la proporción: se goza de la nueva música de incomprensibles neologismos bárbaros, se prefieren las largas cadenas de aliteraciones que el mundo clásico habría considerado pura cacofonía, se aprecian no la medida, sino lo gigantesco y lo desproporcionado. Especialmente los monjes irlandeses, que en estos siglos difíciles y desordenados habían conservado y devuelto a la Europa continental una cierta tradición literaria, se mueven en el mundo de la lengua y de la imaginación visual justamente como en un bosque, o como el irlandés san Brandán que, vagando por el mar, se agarró a una horrible ballena que había confundido con una isla y encontró a Judas prisionero en un escollo, azotado y atormentado por las olas marinas.

Entre los siglos VII y IX aparece, tal vez en tierra irlandesa (y sin duda en las islas británicas), un *Liber monstrorum de diversis generibus* que, además de describir monstruos de toda clase, comenta su variedad. En el libro II nos dice: «Son sin duda infinitas las razas de bestias marinas, que con cuerpos desmesurados como altas montañas azotan con sus pechos las olas más



Book of Kells, siglo VIII, Dublín, Trinity College

gigantescas y las extensiones de agua casi arrancadas de las profundidades (...) Revolviendo con horribles remolinos las aguas, agitadas ya por la gran masa de sus cuerpos, se dirigen hacia la playa ofreciendo a la vista un espectáculo terrorífico».

En este clima aparece en Irlanda, en el siglo VIII, el *Libro de Kells*, adornado con espléndidas letras iniciales en las que destacan los entrelazos, marañas laberínticas donde, junto a figuras divinas, se muestran criaturas monstruosas de todo tipo. Son formas animales estilizadas, pequeñas figuras simiescas entre imposibles follajes que cubren páginas y páginas, como los motivos repetidos de una alfombra, cuando en realidad cada línea, cada corimbo, representa una invención distinta. Se trata de una compleja sucesión de elementos espiraliformes, deliberadamente alejados de toda regla formal de simetría, en una sinfonía de colores delicados, del rosa al amarillo anaranjado, del limón al malva. Cuadrúpedos, pájaros, lebreles con pico de cisne, inimaginables figuras humanoides contorsionadas como un atleta circense que introduce la cabeza entre las rodillas, inclinándola de forma que componga la letra inicial, seres dúctiles y flexibles como elásticos coloreados, se introducen en la maraña de nudos, se asoman entre las decoraciones abstractas, se enredan en las letras iniciales, se insinúan entre líneas.

3. La moralización de los monstruos



¿Cómo interpretaban los monjes devotos aquellos «feísimos» monstruitos? Sin duda, como se contemplarán siglos más tarde otros seres deformes que aparecen al margen en las páginas miniadas (los llamados *marginalia*) y en los capiteles de las iglesias románicas. Para el hombre medieval aquellos monstruos resultaban tan atractivos como lo son para nosotros los animales exóticos del parque zoológico; prueba de ello es el énfasis con que un rigorista como san Bernardo (en la *Apología a Guillermo*) condena las esculturas de los capiteles en cuya contemplación se detenían los fieles con excesivo placer (aunque las describe con tanta expresividad que cabe sospechar que también él las había contemplado más de lo debido): «¿Qué pinta en los claustros (...) esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura deforme y deformidad hermosa? ¿Qué pintan allí los inmundos simios? ¿O los fieros leones? ¿O los monstruosos centauros? ¿O los semihombres? ¿O los manchados tigres?... Pueden verse muchos cuerpos bajo una única cabeza y, viceversa, muchas cabezas sobre un único cuerpo. A un lado se divisa un cuadrúpedo con cola de serpiente, al otro un pez con cabeza de cuadrúpedo. Allí una bestia tiene aspecto de caballo y arrastra medio cuerpo posterior de cabra, aquí un animal cornudo tiene la parte posterior de caballo. En resumen, surge por doquier una variedad de formas heterogéneas tan grande y tan extraña que produce mayor placer leer los mármoles que los códices y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios».



Monstruo que devora a un hombre, capitel central de la iglesia de Saint-Pierre, siglos XI-XII, Chauvigny

También los monstruos son hijos de Dios
San Agustín (siglos IV-V)
La ciudad de Dios, XVI, 8

Surge aún otro problema: ¿debemos creer que de los hijos de Noé o, mejor dicho, de aquel único hombre del que estos también provienen, se haya originado una raza de monstruos humanos? De ellos habla también la historia profana; resulta que alguno tenía un solo ojo; otros tenían los pies al revés; otros eran de dos sexos y tenían el pecho derecho de hombre y el izquierdo de mujer, y si se acoplaban podían concebir y engendrar alternativamente; otros no tenían boca y respiraban tan solo a través de la nariz; otros no medían más de un codo y por eso los griegos los llamaban pigmeos; en cierto lugar las mujeres podían concebir a la edad de cinco años y no vivían más de ocho. Cuentan también que existía un pueblo de hombres que tenían una sola pierna y no flexionaban la rodilla, aunque eran velocísimos: se llaman esciápodos, porque en verano, cuando se tumban en el suelo, se protegen con la sombra de su propio pie (...)

En cualquier caso, el mismo principio que explica la generación de hombres monstruosos, explica también la de pueblos monstruosos. Dios ha creado a todos los seres, Él sabe cuándo y cómo hay o habrá que crear, porque conoce la belleza del mundo y la semejanza o la diversidad de sus partes. Pero al que no puede contemplar el conjunto le perturba la deformidad de una parte, porque ignora a qué contexto hay que referirla. Sabemos que nacen hombres que tienen más de cinco dedos en las manos y en los pies; se trata de una anomalía más bien leve, sin embargo no debe inducirnos a ser tan simples como para creer que el Creador se equivocó en el número de dedos, aunque se nos escapa la razón de semejante fenómeno! (...) En Hipona Zarita, existe un hombre que tiene la planta de los pies en forma de media luna, con solo dos dedos; si existiese un pueblo de individuos como este, se añadiría a esos hechos curiosos y admirables. Ahora bien, ¿sería un motivo válido para negar que este hombre desciende del primer hombre, creado por Dios? (...) Siempre que sean ciertas las cosas que se cuentan acerca de la variedad de esos pueblos y de sus diferencias respecto a nosotros. De hecho, si no supiéramos que los monos, los cercopitecos y los chimpancés no son hombres, sino bestias, los historiadores que se jactan de su erudición podrían engañarnos con sus impertérritos vaniloquios, presentándolos como una raza humana (...) Por esto, la manera más sensata de resolver esta cuestión me parece que es la siguiente: o lo que se ha escrito en torno a estos pueblos es falso o, si es cierto, no se trata de hombres o, si se trata de hombres, proceden de Adán.

En efecto, el mundo cristiano había llevado a cabo una auténtica «redención» del monstruo. Como ya hemos visto (en el capítulo II.1) a propósito de la visión pancalística, **Agustín** nos decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios. El propio Agustín (en la *Doctrina cristiana*) intentó regular la interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras advirtiendo que es preciso adivinar un sentido espiritual más allá del literal cuando el libro sagrado parece perderse en descripciones aparentemente superfluas de piedras, hierbas o animales. Ahora bien, para entender el sentido espiritual de una piedra preciosa o de un animal había que poseer una «enciclopedia» que explicara su significado alegórico. Nacieron así los *bestiarios moralizados*, en los que a cada uno de los seres mencionados se le asociaba una enseñanza moral. El primer texto de estas características que penetró en el mundo cristiano es el ***Fisiólogo***, escrito en griego entre los siglos II y III de nuestra era, traducido luego al latín y a varias lenguas orientales, que enumera unos cuarenta elementos entre animales, árboles y piedras. Tras haber descrito estos seres, el *Fisiólogo* muestra cómo y por qué cada uno de ellos es portador de una enseñanza ética y teológica. Por ejemplo el león, que según la leyenda borra sus propias huellas con la cola para librarse de los cazadores, se convierte en símbolo de Cristo que borra los pecados de los hombres.



Unicornio, *Livres des propriétés des animaux*, ms. 3401, 1566, París, Bibliothèque Sainte-Geneviève

Del «Fisiólogo»

El unicornio es un animal pequeño, parecido al cabrito, pero sumamente feroz. El cazador no puede acercársele debido a su extraordinaria fuerza. Tiene un único cuerno en medio de la cabeza. ¿Cómo se le da caza? Le ponen delante una virgen inmaculada, el animal se lanza a su seno y ella lo amamanta y lo conduce al palacio del rey. El unicornio es una imagen del Salvador: de hecho (...) estuvo en el vientre de la verdadera e inmaculada Virgen María.

Existe en los montes un animal llamado elefante. No hay en él deseo de unión carnal: cuando quiere engendrar hijos, se dirige a oriente, cerca del Paraíso, donde se encuentra un árbol llamado mandrágora. La hembra coge en primer lugar el fruto del árbol, y se lo ofrece al macho y lo tienta, hasta que el macho lo toma. Tras haberlo comido, el macho se acerca a la hembra y se une a ella... Cuando llega la época del parto, entra en un estanque hasta que el agua le llega a los pechos, y luego da a luz a su hijo en el agua, y este trepa por sus rodillas y se alimenta de su seno (...) La naturaleza del elefante es así: si se cae, no puede levantarse, porque no tiene articulaciones en las rodillas. ¿Y cómo se cae? Cuando quiere dormir, se apoya en un árbol y los cazadores, que conocen la naturaleza del elefante, cortan parcialmente el árbol. El animal se apoya en él y cae junto con el árbol, y empieza a proferir fuertes barritos. Lo oye otro elefante y acude a socorrerlo, pero no puede levantarlo; de modo que se ponen a barritar los dos, y acuden otros doce elefantes, que tampoco logran levantar al caído; entonces se ponen todos a barritar: y acude por último un elefante pequeño, pone la trompa debajo del caído y lo levanta (...) El elefante y su hembra son, pues, imágenes de Adán y Eva: cuando vivían entre las delicias del Paraíso antes de la transgresión, no conocían la unión carnal y el acoplamiento. Pero cuando la mujer comió el fruto del árbol, esto es, de la espiritual mandrágora, y se lo dio a comer también al hombre, entonces Adán conoció a la mujer, y engendró a Caín sobre las aguas maléficas (...) Llegó, pues, el gran elefante, o sea, la Ley, y no fue capaz de levantarlo; luego vinieron los doce elefantes, esto es, los profetas, y tampoco pudieron levantar al hombre caído; al final llegó el santo elefante espiritual y levantó al hombre.
El fisiólogo dijo de la víbora que el macho tiene rostro de varón, la hembra rostro de mujer: tienen forma humana hasta el ombligo, mientras que la cola es de cocodrilo. La hembra no tiene vagina, sino tan solo una especie de ojo de aguja. Cuando el macho se acopla con la hembra, eyacula en la boca, y cuando esta se ha tragado el semen corta los genitales del macho, que muere al instante. Cuando los hijos crecen, devoran el vientre de la madre (...) De modo que las víboras son parricidas y matricidas. Con razón comparó Juan la víbora con los fariseos: del mismo modo que la víbora mata al padre y a la madre, también los fariseos mataron a sus padres espirituales, los profetas.

4. Los «mirabilia»



Sobre el modelo del *Fisiólogo* (debidamente ampliado y reorganizado) nacerán la mayor parte de bestiarios, lapidarios, herbarios y, en general, muchas «enciclopedias» concebidas a partir del modelo de Plinio, desde la *Naturaleza de las cosas* de Rabano Mauro (siglos VIII-IX) hasta los grandes compendios de los siglos XII y XIII, como por ejemplo el *Espejo del mundo* de Honorio de Autun, *La naturaleza de las cosas* de Alejandro Neckham, *Las propiedades de las cosas* de Bartolomé Angélico, el *Espejo natural* de Vincent de Beauvais, hasta el *Trésor* y el *Tesoretto* de Brunetto Latini. Igualmente, se buscan los animales del fisiólogo y a veces aparecen descritos en relatos de viajes imaginarios, como *Los viajes* de sir John Mandeville o *La composición del mundo* de Ristoro d'Arezzo.
La lista está incompleta, pero da fe de la atracción que sentía el mundo antiguo y medieval por las tierras aún inexploradas y la tensión atónita con que los lectores de aquellos libros fantaseaban acerca de todas aquellas maravillas. Prueba de ello es el inmenso éxito que tuvo un falso producto del siglo XII, la **Carta del Preste Juan**, en la que se hablaba de un fabuloso reino cristiano en Asia, más allá de las tierras de los infieles, habitado por gentes virtuosas y rico en oro y piedras preciosas. El mito del Preste Juan sedujo a muchos viajeros (como, por ejemplo, a Marco Polo) que intentaron identificarlo y, desde un punto de vista político, estimuló la expansión cristiana hacia Oriente (excepto el desplazamiento de Asia a África en los comienzos de la era moderna, cuando se identificó con la Etiopía cristiana). Una de las causas de la atracción que ejerció este reino imaginario, casi una confirmación de las virtudes y riquezas que poseía, fue precisamente la descripción de los pueblos maravillosos que habitaban en él, sometidos al poder del Preste.
Desde luego estos monstruos no eran ejemplos de belleza, pero no todos se consideraban peligrosos. Temibles eran sin duda el basilisco de aliento envenenado, la quimera de cabeza de león y cuerpo mitad dragón y mitad cabra, la bestia leucrococa (con cuerpo de asno, la parte trasera de ciervo, los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca cortada hasta las orejas de la que salía una voz casi humana, y un solo hueso en vez de dientes) o la manticora (con tres filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tez de color sangre y silbido de serpiente).
Malvadas eran las serpientes con cresta en la cabeza, que caminaban sobre piernas y tenían siempre abiertas las fauces de las que goteaba veneno y



Monstrous races of Ethiopia, ms. 461, fol. 26v, c. Nueva York, Pierpont Morgan Library

El reino del Preste Juan
Carta del Preste Juan (siglo XII)
Yo, Preste Juan, soy señor de los señores y en cualquier riqueza que hay bajo el cielo, y en virtud y en poder supero a todos los reyes de la tierra. (…)
En nuestros dominios nacen y viven elefantes, dromedarios, camellos, hipopótamos, cocodrilos, *methagallinarii*, *cametheternis*, *thinsiretae*, panteras (...) sagitarios, hombres salvajes, hombres cornudos, faunos, sátiros y mujeres de la misma especie, pigmeos, cinocéfalos, gigantes de cuarenta codos de altura, hombres monóculos, cíclopes, un pájaro llamado fénix y casi todas las clases de animales que habitan bajo la capa del cielo (…)
En una de nuestras provincias fluye un río al que llaman Indo. Este río, que brota en el Paraíso, despliega sus meandros en diversos brazos por toda la provincia, y en él se encuentran piedras naturales, esmeraldas, zafiros, carbunclos, topacios, crisolitos, ónices, berilos, amatistas, sardónices y muchas otras piedras preciosas (…)
En las regiones extremas de la tierra (…) poseemos una isla (…) en la que durante todo el año, dos veces por semana, Dios hace llover en gran abundancia el maná que recogen y comen las gentes, que se alimentan solo de este manjar. En efecto, no aran, no siembran, no siegan, ni remueven para nada la tierra a fin de obtener su fruto más rico (…) Todos estos, que se nutren solo de alimento celestial, viven quinientos años. No obstante, cuando llegan a la edad de cien años, rejuvenecen y recuperan fuerzas bebiendo tres veces el agua de una fuente que fluye de la raíz de un árbol que se encuentra en aquel lugar (…)
Entre nosotros nadie miente (…) Entre nosotros no hay adúlteros. Ningún vicio tiene poder en nosotros.

Un hombre salvaje
Luigi Pulci
Morgante, V, 38-45 (1481-1482)

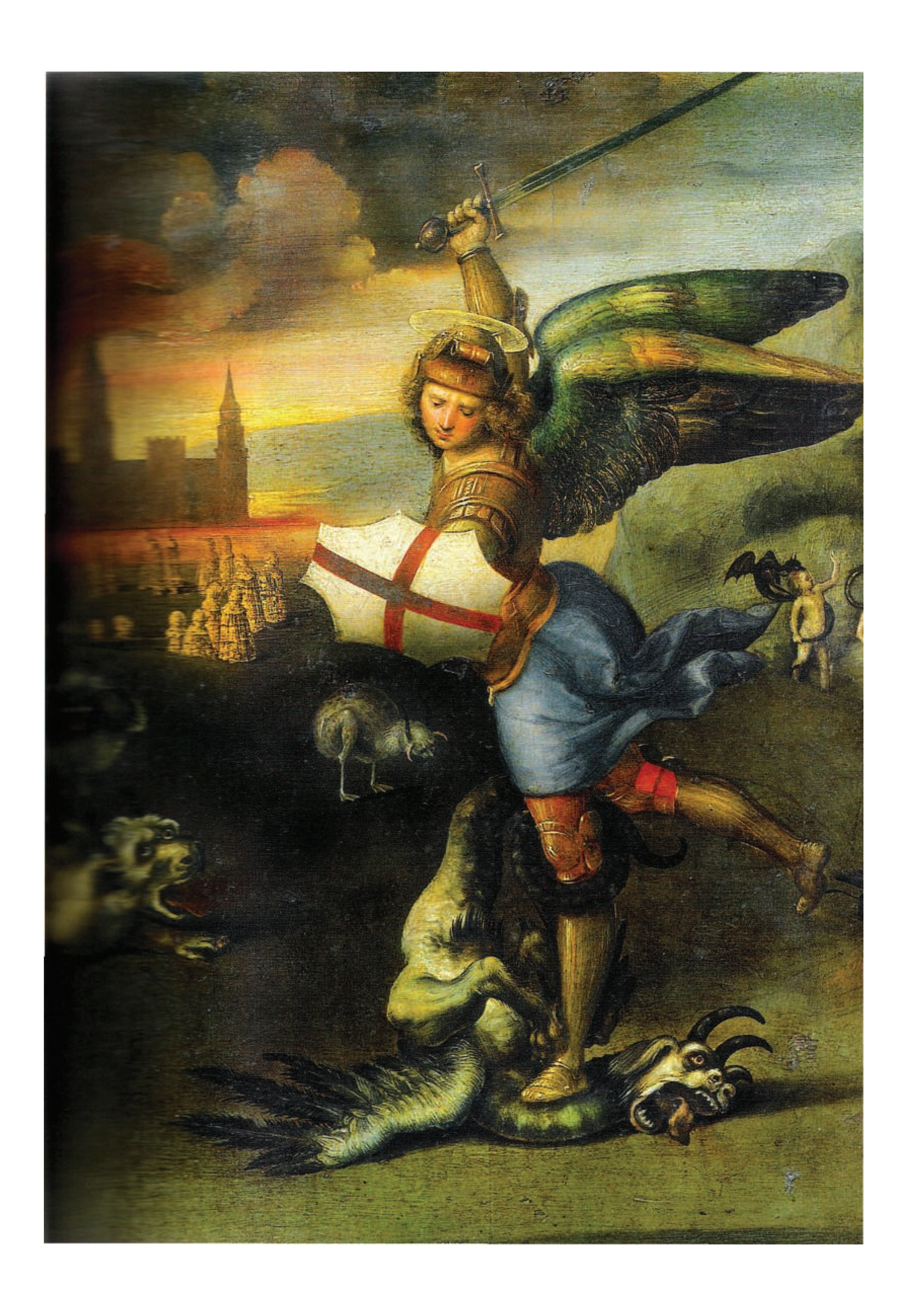
Como un oso tenía la cabeza,
peludo y fiero, y dientes afilados,
de arrancar limpia de las piedras una pieza;
la lengua toda escamosa y las piernas;
un ojo en el pecho en medio del torso,
que era de fuego y ancho como dos [palmos;
la barba muy rizada y los cabellos,
las orejas a la vista semejantes al asno;
los brazos largos, cerdosos y extraños,
y el pecho y el cuerpo del todo velloso;
garras tenía en los pies y en las manos,
que no iba calzado por la tierra yerma,
sino desnudo y descalzo ladra como un [perro;
jamás se ha visto un monstruo tan [deforme
y en la mano llevaba un gran bastón [de se[illegible]
todo chamuscado, negro como un [cuervo

Mostre prins en une forest aiant figure humayne qui aymoit les femmes, Pierre Boaistuau, en *Historias prodigiosas*, ms. 136, fol. 140r, siglo XVI, Londres, Wellcome Library

Página siguiente:

Rafael Sanzio, *San Miguel y el dragón*, c. 1505, París, Musée du Louvre





sumamente temible el dragón, al que la pintura representaba en el momento de ser derrotado por san Jorge, mientras que buena parte de la literatura caballeresca lo representaría luchando con caballeros, que también podían encontrar en el bosque al hirsuto Hombre Silvestre, como puede verse en el *Morgante* de **Pulci**.

No cabe decir lo mismo de otras mansas criaturas sin duda extraordinarias por su forma y costumbres y sin duda bastante alejadas de cualquier ideal humano de gracia o prestancia, pero esencialmente inocuas, como los acéfalos, con ojos en los hombros y dos agujeros en el pecho a modo de nariz y boca, los andróginos, los astomores que carecían de boca y se alimentaban tan solo de olores, los bicéfalos, los poncios con piernas rectas sin rodilla, pezuña de caballo y el falo en el pecho, los fitos, de cuellos larguísimos y brazos como sierras, los pigmeos, en eterna lucha con las grullas, o los amables esciápodos (dotados de una sola pierna con la que corrían a toda velocidad y levantaban para descansar a la sombra de su enorme y único pie) y, por último, el unicornio, bellísimo caballo blanco con un cuerno en la frente, que solo podía ser capturado poniendo una virgen bajo un árbol para que el animal, sensible al perfume de la virginidad, acudiera a introducir la cabeza en su seno.



Panozi, tímpano de la iglesia de Santa Magdalena de Vézelay, detalle, c. 1120-1130.



Basilisco, de Sebastián Münster, *Cosmografía Universal*, 1558

Páginas siguientes:

Unicornios, dragones, cinocéfalos, blemias, esciápodos, monóculos, del Maestro de Boucicaut, *Livre de Merveilles*, siglo xv, París, Bibliothèque Nationale de France

El basilisco
Plinio (23-79 d.C.)
Historia natural, 33
La serpiente basilisco la engendra la provincia de la Cirenaica, no mide más de doce dedos y se la reconoce por una mancha blanca sobre la cabeza, a modo de diadema. Con su silbido pone en fuga a todas las serpientes, y no mueve el cuerpo, como las otras, reptando, sino que avanza erguida sobre la mitad del cuerpo. Seca los arbustos no solo tocándolos, sino con su aliento, quema las hierbas, rompe las piedras: semejante poder tiene este peligroso animal. En cierta ocasión, así se creyó, un ejemplar fue muerto por un hombre a caballo con una lanza, y a causa del veneno que ascendió por ella no solo el caballero sino también el caballo fueron aniquilados. Y para semejante monstruo –a menudo los reyes han deseado verlo extinguido– es mortal el veneno de las comadrejas: así ha querido la naturaleza que toda cosa tuviera su igual. Los hombres introducen las comadrejas en las guaridas de los basiliscos, que se reconocen fácilmente por la contaminación del suelo.

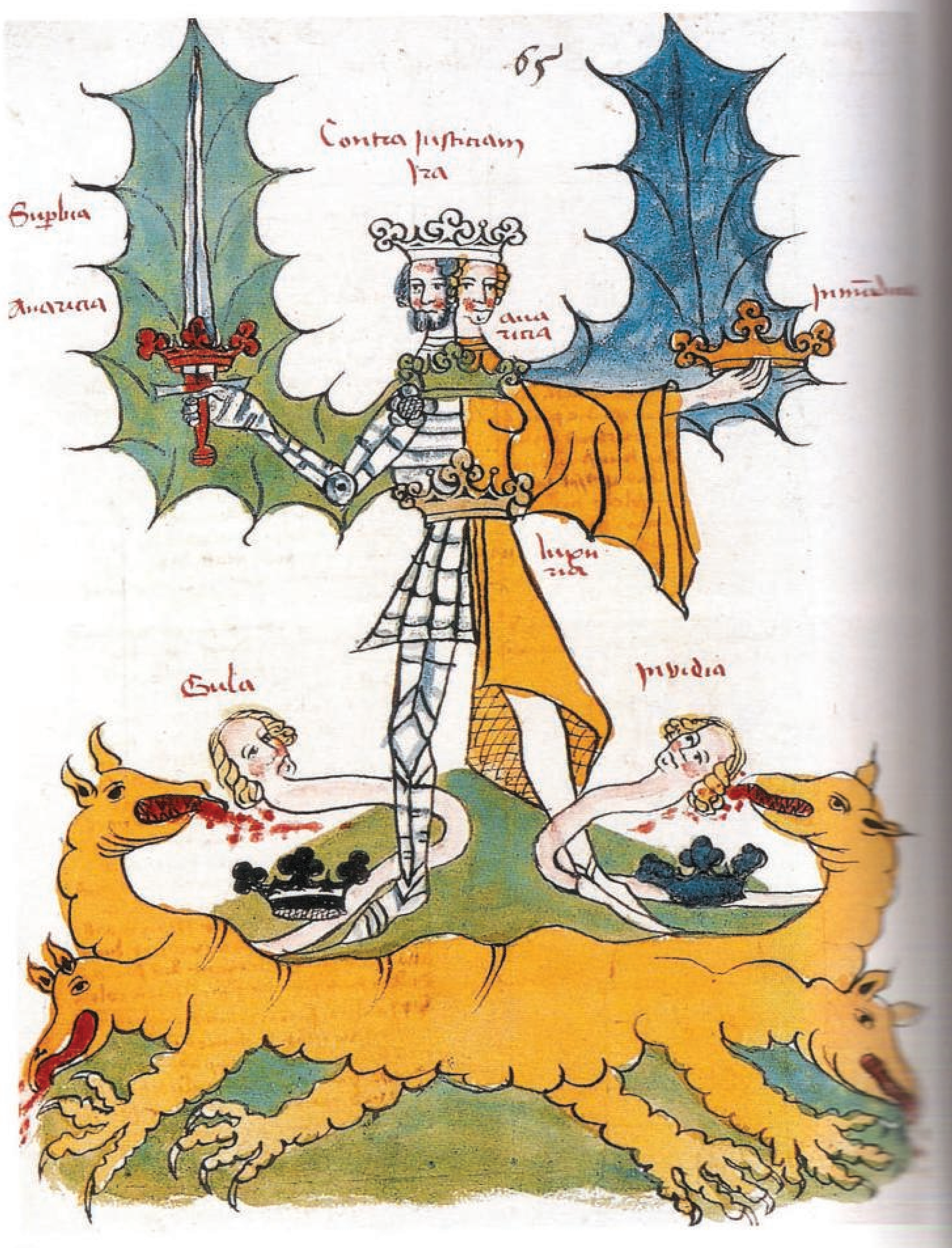
Algunos monstruos
Isidoro de Sevilla (570-636)
Etimologías, XI, 3
Los griegos… consideran a los Gigantes *ghegeneis*, o sea, *terrígenas*, que significa *nacidos de la tierra*, porque la tierra misma, según la leyenda, los habría parido con su propia mole inmensa (…) Los *Cinocefali* reciben ese nombre porque *tienen cabeza canina* y porque su ladrido revela una naturaleza más animal que humana: nacen en India. La misma India engendra los *Ciclopi*, así llamados porque se cree que tienen un único ojo en medio de la frente (…) Algunos creen que en Libia nacen los *Blemmyae*, cuerpos carentes de cabeza, con la boca y los ojos en el pecho. Otras criaturas nacen sin cerviz y con los ojos en los hombros. Se ha escrito que en el Extremo Oriente existen gentes de rostro monstruoso: algunas carecen de nariz y tienen la cara deforme y completamente plana; otras con el labio inferior tan prominente que, cuando duermen, se cubren con él todo el rostro para protegerse de los ardores del sol; otras tienen la boca como cuajada y se alimentan solamente a través de un pequeño agujero utilizando pajillas de avena; otras, por último, carecen de lengua y se comunican por medio de signos y gestos. Dicen que junto a los escitas viven los *Panotii*, que tienen unas orejas tan grandes que podrían cubrirse con ellas el cuerpo entero (…) Se dice que los *Artabatitae* viven en Etiopía y caminan inclinados como las ovejas: ninguno de ellos supera los cuarenta años. Los *Satiri* son hombrecillos con nariz curva, cuernos en la frente y pies semejantes a los de las cabras. San Antonio vio a uno en la soledad del desierto y, al ser interrogado por el siervo de Dios, respondió: «Yo soy un mortal, uno de los que habitan en el desierto y que los gentiles, engañados por numerosos errores, veneran como Faunos o Sátiros» (…) Se dice que en Etiopía vive el pueblo de los *Sciapodi*, dotados de piernas especiales y extraordinariamente veloces: los griegos los llaman *skiòpodes* porque, cuando se tumban de espaldas en el suelo debido al gran calor del sol, se hacen sombra con sus enormes pies. Los *Antipodi*, habitantes de Libia, tienen las plantas de los pies al revés, esto es, vueltos hacia atrás, y con ocho dedos en cada pie. Los *Ippopodi* viven en Escitia: tienen forma humana y pies de caballo. Dicen que en India vive un pueblo llamado *Makròbioi*, cuya estatura es de doce pies. En la misma India vive también un pueblo cuya estatura es de un codo, y los griegos los llaman *Pygmei*, derivado precisamente de codo, y del que ya hemos hablado antes: viven en las regiones montañosas de India, cerca del océano.










Gula

5. El destino de los monstruos



La tradición de los monstruos, ya desde sus comienzos, indujo al mundo cristiano a utilizarlos también para definir a la divinidad. Como explicaba el **Pseudo Dionisio Areopagita** en la *Jerarquía celeste*, la naturaleza de Dios es inefable, y ninguna metáfora por muy brillante que sea puede hablar de él, y cualquier discurso nuestro resulta impotente, capaz tan solo de hablar de Dios por negación, no diciendo lo que es sino *lo que no es*, tanto da nombrarlo por medio de imágenes muy desemejantes, como las de animales y seres monstruosos. Por otra parte, existía ya un precedente en la visión de Ezequiel, en la que se describían criaturas celestes en forma animal, lo que proporciona la inspiración al apóstol Juan para la visión del trono divino (y esto explica que la tradición posterior asociara a tres evangelistas las figuras del buey, del león y del águila).

También en la época renacentista los monstruos asumen una función amable, y justamente a causa de su impresionante fealdad. Por ejemplo, en las *artes de la memoria*, desde la Antigüedad, para poder recordar palabras y conceptos se aconsejaba asociarlos a diversas estancias de un palacio o a diversos lugares de una ciudad donde se exhibían estatuas horripilantes, difíciles de olvidar. Y vemos que en el *Ars memorandi* de Petrus von Rosenheim (1502) aparecen figuras mnemotécnicas que mantienen un parentesco indudable con los monstruos apocalípticos y con las criaturas de los bestiarios.

Finalmente, los monstruos tendrán un enorme éxito en el mundo heterodoxo de los alquimistas, donde simbolizarán los distintos procesos para obtener la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud, y cabe suponer que a los ojos de los adeptos a las artes ocultas no eran espantosos sino maravillosamente seductores.

No obstante, como veremos en el capítulo IX, en un momento dado el gusto por lo maravilloso legendario dará paso a la curiosidad por lo *interesante* científico, y las cámaras de maravillas y otras colecciones modernas se poblarán de otros tipos de monstruos. En esa época se exploran lugares que para los medievales eran aún tierra de leyenda, y en estas empresas ya no tienen cabida los monstruos de los bestiarios. El monstruo seguirá habitando el imaginario moderno y contemporáneo, pero con otras formas.

Por influencia de los descubrimientos de los navegantes que encontraban pueblos salvajes (reales) de costumbres salvajes, **Shakespeare** nos hablará del horrible (e infeliz) Calibán, **Swift** de las criaturas que encuentra en el

[illegible] anterior:

[illegible] afrodita,
[illegible] igen
[illegible], ms. 428,
[illegible] St. Gallen



Petrus von Rosenheim,
Ars memorandi, 1502,
Pforzheim

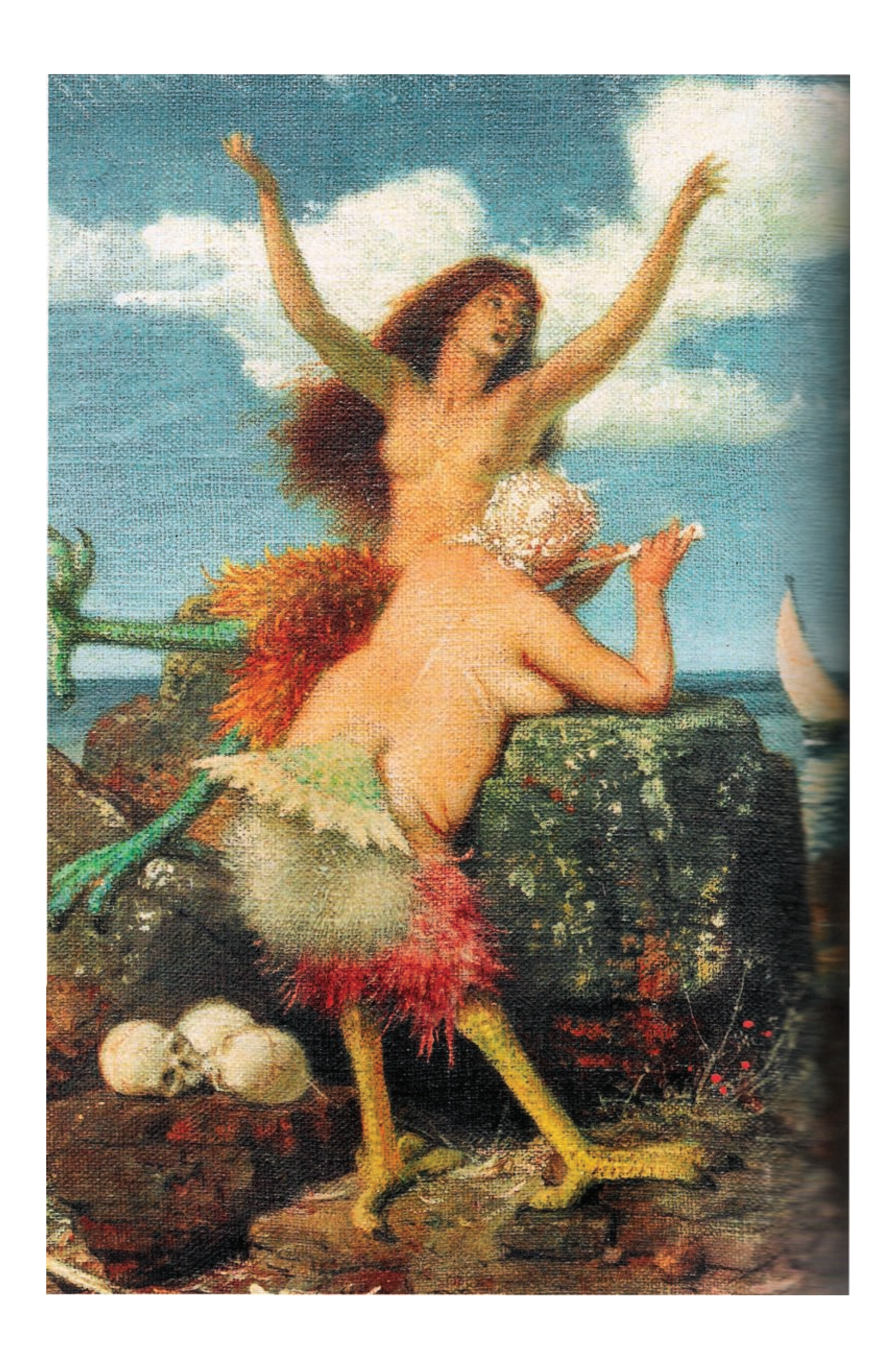
Dios como gusano
Dionisio Areopagita
Jerarquía celeste, II, 5

Descubriremos que los intérpretes de la teología misteriosa adaptan santamente estos símbolos no solo a las manifestaciones de las disposiciones celestes, sino a veces también a las manifestaciones mismas de la Tearquía. Y a veces celebran la Divinidad a partir de las cosas más preciosas que vemos, como sol de la justicia (…) Otras veces, en cambio, la celebran con los apelativos de los elementos de en medio, como fuego que ilumina sin hacer daño, agua dispensadora de plenitud vital y, hablando simbólicamente, como agua que entra en el vientre y hace brotar ríos que fluyen imparables. Por último, la llaman también con los nombres de las cosas más bajas, como ungüento fragante, piedra angular, y hasta le atribuyen forma de fiera adaptándole las caract[illegible] león y de la pantera y diciendo [illegible] como un leopardo y una osa [illegible] Añadiré también la más vil de [illegible] comparaciones y la que parece [illegible] inconveniente: en efecto, todos [illegible] expertos en las cosas divinas [illegible] transmitido que Dios se atribuyó [illegible] de un gusano. Así los teósofos [illegible] intérpretes de la inspiración [illegible] nítidamente al «Santo de los [illegible] cosas imperfectas y profanas [illegible] las santas representaciones [illegible] de que las cosas divinas no [illegible] a los profanos y los que contem[illegible] santas imágenes no acepten [illegible] como si fuesen reales, y a fin de [illegible] las cosas divinas sean veneradas [illegible] verdaderas negaciones y con [illegible] distintas que proceden de [illegible] huellas divinas extraordinariamente diversas en sus propiedades.

Calibán
Shakespeare
La tempestad, II, 2 (1611)
Trínculo: ¿Qué tenemos aquí? ¿Un hombre o un pez? ¿Muerto o vivo? Un pez, a juzgar por el hedor; un pez rancio; un pejepalo y no de los más frescos. ¡Extraño pez! Si estuviera ahora en Inglaterra, como lo hice en otro tiempo, y tuviera ese pez, aunque solo fuese en pintura, no habría tonto en día festivo que no diese por verlo una moneda de plata. Este monstruo haría allí la fortuna de un hombre. Todo animal extraño enriquece a su dueño. Mientras no os darían un óbolo para socorrer a un mendigo lisiado, gastan diez por ver a un indio muerto. Tiene piernas de hombre y sus aletas parecen brazos. ¡Está caliente, a fe mía! Cambio ahora de opinión. No es un pez, sino un insular herido por el rayo.

Monstruosos pechos
Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, 18 (1726)
Nunca nada me ha producido más asco que aquellos monstruosos pechos, que no sabría con qué comparar para que el lector pudiera hacerse una idea de su tamaño, forma y color. Formaban una protuberancia de seis pies, y su circunferencia medía al menos dieciséis. El pezón era como la mitad de mi cabeza, y pezones y pechos estaban salpicados de tantas manchas, pústulas y pecas, que nada podía verse más nauseabundo (...) Esto me hizo pensar en el hermoso cutis de nuestras damas inglesas, que parecen tan hermosas solo porque tienen nuestra misma dimensión, y los defectos de su piel no son perceptibles si no es con una lente de aumento; la cual nos revela, en efecto, que la epidermis más fina y más blanca es, en realidad, áspera, desigual y con mal color.

transcurso de sus viajes. Luego, poco a poco, se irá perdiendo la confianza en el monstruo; a **Poe** le parecerá perturbador, a **Arthur Conan Doyle** (que algo sabe ya de los animales prehistóricos) horripilante, mientras que **Baudelaire** soñará con un éxtasis erótico sobre el cuerpo de una giganta. Ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, la criatura del doctor Frankenstein, mister Hyde, King Kong y rodeados de muertos vivientes y de alienígenas llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque solo nos inspiran un sentimiento de miedo y no los vemos como mensajeros de Dios. Ni pensamos ya en domarlos poniendo una virgen bajo un árbol. Tal vez la primera señal de escepticismo frente a los frecuentes seres benévolos de los bestiarios la hallamos ya en el *Millón* de Marco Polo, cuando el que viaja de verdad y no con la fantasía se encuentra con animales que nosotros identificamos sin duda alguna con rinocerontes. Son animales que nunca había visto y, como la cultura le proporcionaba la idea del unicornio como cuadrúpedo con un cuerno en el hocico, dice que ha visto unicornios. No obstante, como es un cronista honesto y puntilloso, se apresura a explicarnos que estos unicornios son bastante extraños, distintos de la imagen heredada de la tradición: no son blancos y esbeltos sino que tienen «el pelo de búfalo y las patas como ellos»; el cuerno es negro y desagradable, la lengua espinosa, la cabeza parecida a la de un jabalí. Y acaba diciendo que no solo este animal «es muy feo a la vista» sino que además «no es verdad que se dejen tomar por una doncella virgen, pues son temibles y lo contrario de lo que cuentan».





King Kong, dirigida por Merian Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933

Página anterior:

Arnold Böcklin, *Sirenas*, 1875, Berlin, Staatliche Museen

La giganta
Charles Baudelaire, *Spleen e ideal* (1857)
Cuando en su poderoso numen hijos
[monstruosos
a diario paría la Creación, yo quisiera
haber vivido junto a una joven giganta,
como un gato sensual a los pies de una
[reina;

y ver cómo su cuerpo y su alma florecían
creciendo libremente en sus juegos
[terribles;
saber si una sombría llama abriga su pecho
por las húmedas nieblas que nadan en
[sus ojos;

recorrer a placer sus magníficas formas;
trepar por la ladera de sus grandes rodillas,
y a veces, en verano, cuando malsanos soles

a tumbarse en el campo, fatigada, la
[impulsan,
indolente a la sombra de sus pechos
[dormirme,
cual aldea apacible al pie de una montaña.

Dientes rojos como garras
Edgar Allan Poe
Aventuras de Arthur Gordon Pym (1850)
Pescamos (...) el cuerpo de un animal terrestre de aspecto muy singular (...) tenía las piernas muy cortas y los pies armados de largas garras de un rojo vivo parecido al del coral. El cuerpo estaba cubierto de un espeso pelaje fino y suave, cuyo tacto recordaba a la seda y era de un blanco nítido. La cola era delgada como la de un ratón y larga como de un pie y medio. La cabeza era parecida a la del gato, menos en las orejas que colgaban como las del perro. Los dientes eran del mismo rojo vivo que las garras.

El mundo perdido
Arthur Conan Doyle
El mundo perdido, 12 (1912)
De repente lo vi. Se produjo un movimiento entre los matorrales en el límite extremo del claro del bosque que acababa de atravesar. Una gran sombra oscura apareció de improviso y se movió, dando brincos a la clara luz de la luna. Digo con razón «dando brincos», porque el animal se movía como un canguro, saltando en posición erguida sobre las patas posteriores y con las anteriores dobladas. Sus dimensiones y su fuerza, enormes, hacían pensar en las de un elefante erguido sobre las patas traseras, en cambio los movimientos, a pesar del enorme tamaño, eran extraordinariamente ágiles. (...) En vez de la mansa cabeza, semejante a la de un ciervo, del gran herbívoro de patas con tres dedos, esa bestiaza tenía un hocico largo, grueso, similar al hocico de un sapo, y se parecía al ser que había sembrado la alarma en el campo. El aspecto fiero y la terrible energía con que me había perseguido me ratificaban en la creencia de que se trataba de uno de esos grandes dinosaurios carnívoros, las fieras más terribles que jamás han pisado la corteza terrestre.



Capítulo V

Lo feo, lo cómico, lo obsceno

1. Príapo



Se preguntaba Montaigne (*Ensayos*, III, V): «¿Qué le ha hecho al hombre el acto sexual, tan natural, necesario y legítimo, para no atreverse a hablar de él sin vergüenza y para excluirlo de las conversaciones serias y ordenadas? Pronunciamos con osadía "matar", "robar", "traicionar", y en cambio, ¿por qué nos referimos a lo otro siempre entre dientes?». En efecto, el ser humano siempre se ha encontrado incómodo (al menos en la sociedad occidental) ante todo lo que se refiere a los excrementos y al sexo. Nos producen repugnancia y, por tanto, consideramos feos los excrementos (los de los demás, incluidos los animales, mucho más que los nuestros), y en el *Malestar en la cultura* Freud observaba que «los órganos genitales en sí mismos, cuya visión siempre es excitante, nunca son considerados bellos». Esta incomodidad se ha expresado a través del pudor, o sea, del instinto o el deber de abstenerse de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades. Naturalmente, el sentido del pudor ha ido variando según las culturas y los períodos históricos: ha habido épocas, como en la antigua Grecia o en el Renacimiento, en que la representación de los genitales no parecía repugnante sino que más bien contribuía a poner en evidencia la belleza de un cuerpo, y existen culturas en las que se exhiben públicamente los mismos atributos sin ninguna vergüenza. En cambio, en las culturas en que domina un fuerte sentido del pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de lo opuesto al pudor, que es la *obscenidad*.

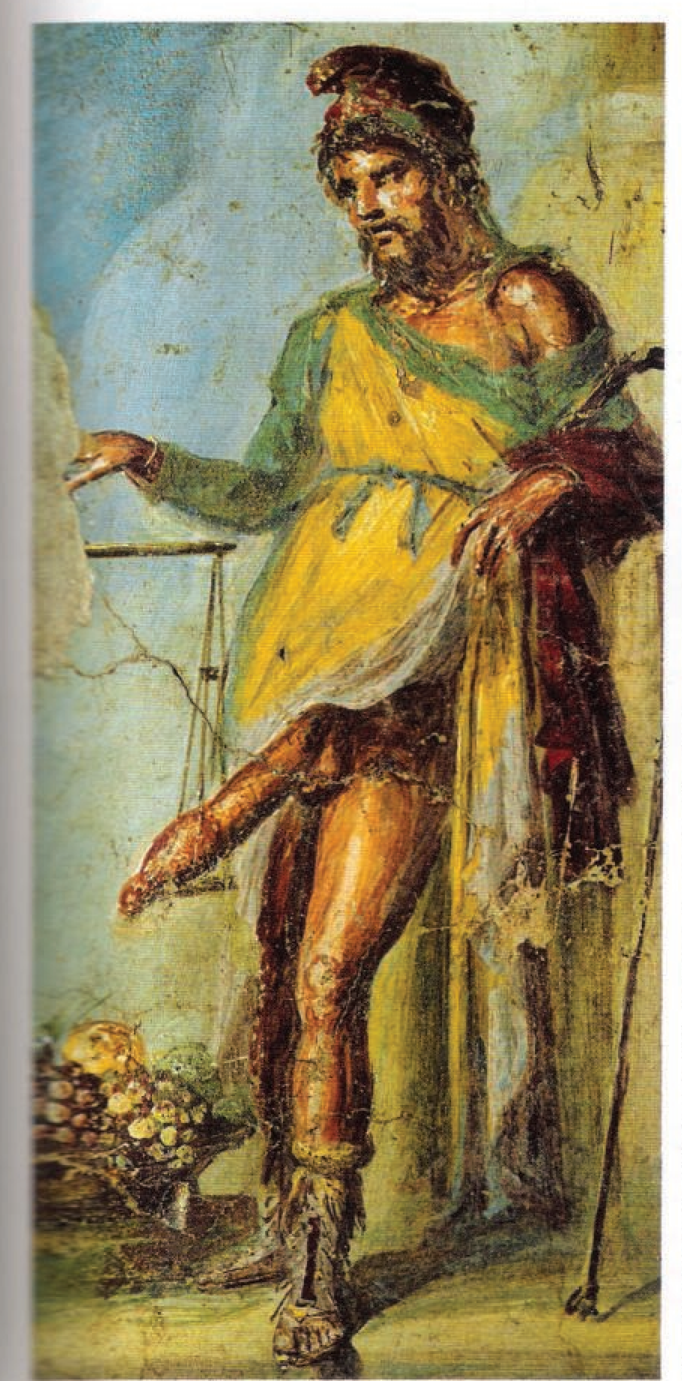
Se pueden manifestar comportamientos obscenos por rabia o por ganas de provocar, pero muchas veces el lenguaje o el comportamiento obsceno simplemente *hacen reír*: basta pensar en cómo les gusta a los niños explicar o escuchar chistes sobre los excrementos.

Bartolomeo Passerotti, *Caricatura*, siglo XVI, colección privada

Desde la más remota antigüedad, en el culto al falo se han unido las características de la obscenidad, de una cierta fealdad y de una inevitable comicidad. Es representativa de ello una divinidad menor como Príapo (que aparece en el mundo griego y latino en la época helenística), dotada de un órgano genital enorme. Hijo de Afrodita, era protector de la fertilidad y sus imágenes, generalmente construidas en madera de higuera, se colocaban en los campos y en los huertos para proteger las cosechas y como espantapájaros; se creía que el dios podía alejar a los ladrones sodomizándolos.
Sin duda era obsceno, se le consideraba ridículo a causa de aquel miembro exorbitante (de ahí que aún hoy el priapismo sea una enfermedad) y no se le consideraba bello, sino que más bien merecía el calificativo de *amorphos*, feo (*aischron*), porque no poseía la forma correcta. En un bajorrelieve de Aquileia de la época de Trajano (conocido también por Freud, que lo menciona en una carta de 1898) aparece representado en el momento en que Afrodita, disgustada por la complexión de aquel hijo mal nacido, lo rechaza. En definitiva, no era un dios feliz: se le calificaba también de «monolítico», porque se tallaba en un único bloque de madera y se izaba en el campo, sin posibilidad de moverse, sin la capacidad de metamorfosis propia de muchos otros personajes mitológicos, oprimido por su soledad y por la incapacidad, a pesar de sus hipertrofiadas posibilidades, de seducir a una ninfa. Véase el tono de compasión con que lo trata **Horacio** en las *Sátiras*.
Y, sin embargo, era una divinidad básicamente divertida y simpática, y así la representan varios poetas, de **Teócrito** a las **Priapeas** (una antología anónima probablemente del siglo I d.C., de tono burlesco e impúdico) y a la *Antología Palatina*. Príapo simboliza pues el estrecho parentesco que ha existido siempre entre fealdad, obscenidad y comicidad (como puede verse asimismo por los fragmentos de **Aristófanes** y de la **Vida de Esopo**).

Invocación a Príapo, siglo I d.C., Pompeya, Casa dei Vettii

Lamento de Príapo
Horacio (siglo I a.C.)
Sátiras, I, 8
Un día, un tronco de higuera era yo, inútil leño, cuando el carpintero, incierto de si haría un escaño o un Príapo, prefirió que fuera un dios. Dios, de allí, yo; de cacos y aves el magno espanto; pues a los cacos mi diestra reprime y desde mi obscena ingle un rojo palo extendido; mas a las importunas volantes, la caña en mi vértice fija, aterra, y les veda congregarse en los nuevos jardines. Aquí, antes, los cadáveres de angostas celdas echados, el consiervo pactaba traer por precio en vil arca. (...) Ahora es lícito habitar en las Esquilias salubres, y en el terraplén soleado pasear, donde ha poco los tristes contemplaban un campo, por albos huesos deforme; mientras a mí no tanto los cacos y habituadas las fieras a vejar este lugar, me son cuita y trabajo, cuanto las que con encantos y venenos trastornan los humanos ánimos; a estas de ningún modo perderlas ni estorbarles puedo, en cuanto la vaga luna su honroso rostro sacó fuera, que huesos cojan y hierbas dañinas.



Priapea

Priapea 6, 10, 24

Aunque soy, como ves, un Príapo leñoso,
hoz de madera y polla de madera,
te tomaré igualmente y te tendré;
y esa cosa, tal cual, sin engaño,
te clavaré, más tiesa que una cetra,
hasta tocarte la séptima costilla.

Muchacha estupidilla, ¿de qué ríes?
No me esculpió Praxiteles o Escopas,
ni me alisó la mano del gran Fidias;
sino de áspera madera me talló un
[villano
y exclamó: «¡Sí, tú serás Príapo!».
¿Y tú me miras y te echas a reír?
¡Te parece sin duda placentera
la columna que surge de mi ingle!

Aquí, a mí guardián de un huerto fértil
[el artífice
encargó que cuidara de este lugar
[confiado.
Seas castigado, oh ladrón, aunque
[indignado digas:
«¿Tendré que pagar esto por poca
[verdura?».
«¡Sí, en efecto!»

Priapeo

Teócrito (siglos III-IV)

Epigramas, 4

Cabrero, ve al lugar donde crecen las encinas, y allí encontrarás una estatua de higuera, con su corteza, esculpida recientemente, con tres piernas y sin orejas, pero con el miembro vital, capaz de cumplir con los trabajos de Cipris. Hay a su alrededor un recinto sagrado, y un arroyo perenne, que sale de las rocas, se adorna por doquier de laureles y mirtos y de cipreses olorosos. Una vid cargada de racimos la rodea con una guirnalda; los mirlos primaverales dejan oír allí los sones variados de sus voces sonoras, y los cantarines ruiseñores responden con el dulce gorjeo de sus gargantas. Siéntate allí, y al encantador Príapo suplica que cese en mí el deseo de Dafnis, y le ofreceré en sacrificio un hermoso cabrito. Si rehúsa, obtenga yo a Dafnis, y le sacrificaré tres víctimas: una becerra, un cabrón velludo y un cordero destetado. ¡Pero mejor será que el Dios me escuche!



Pintor de Dijon, *El prodigioso nacimiento de Venus*, siglo IV a.C., Bari, Museo Archeologico della Provincia

Pobre Sócrates
Aristófanes
Las nubes, (423 a.C.) 153 ss.
Discípulo: Pues ¿qué dirías si conocieses otra idea genial de Sócrates...? Querefonte de Esfeto le planteó la siguiente disyuntiva: ¿los mosquitos zumban por la boca o por el trasero?... Sostenía que el intestino del mosquito es angosto y que por causa de su delgadez el aire lo atraviesa con fuerza derecho hacia el trasero y que después, cual concavidad anexa a la angostura, el culo resuena por la violencia del soplido.
Estrepsíades: ¡De modo que el culo de los mosquitos es una trompeta! (...)
Discípulo: Mientras escrutaba las trayectorias de la luna y sus revoluciones, observando el cielo boquiabierto, en plena noche, el lagarto se le cagó encima desde el tejado.
Estrepsíades: Me ha hecho gracia lo del lagarto cagándose en Sócrates.

Cagar el juicio
Romanzo di Esopo (siglos I-II)
«¿Podrías explicarme por qué, cuando cagamos, miramos a menudo nuestros excrementos?» Esopo explicó: «Hubo antiguamente el hijo de un rey que, a causa de una vida de lujos y molicie, se pasaba mucho tiempo sentado cagando. En cierta ocasión, tanto tiempo se pasó que, perdida la memoria de sus propios actos, cagó también el juicio. A partir de aquel día, los hombres cagan en cuclillas, cuidando de no cagar también el juicio. Pero tú no te preocupes: ¡nunca podrías cagar el juicio que no tienes!».

Contra la risa
Regla de san Benito (siglos V-VI)
No pronunciar palabras ociosas o ridículas; y no complacerse en la risa excesiva y desmedida.

San Basilio, *Pequeñas reglas* (siglo IV)
El Señor se hizo cargo de todas las pasiones corporales inseparables de la naturaleza humana (...) Sin embargo, como atestiguan los relatos evangélicos (...) jamás cedió a la risa. Al contrario, llamó infelices a quienes se dejan dominar por la risa.

Regla de los cuatro padres (siglo V)
Si se descubre a alguien riendo o haciendo bromas... ordenamos que ese hombre (...) durante dos semanas sea reprimido con el látigo de la humildad.

2. Sátiras contra el rústico y fiestas carnavalescas



Se ha hablado de formas de arte que expresan la armonía perdida (de la que surgen lo sublime o lo trágico, que provocan ansiedad y tensión), la armonía poseída (de la que surgen lo bello y lo gracioso, que provocan serenidad) o bien la armonía perdida y fracasada, que da lugar a lo cómico como pérdida y disminución, o también como mecanización de los comportamientos normales. De modo que podemos reírnos de la persona presuntuosa y arrogante que resbala con una piel de plátano, de los movimientos rígidos de la marioneta, y podemos reírnos con distintas variantes de frustración de las expectativas, con la animalización de los rasgos humanos, con la ineptitud de un chapucero o con muchos juegos de palabras. Estas y otras formas de comicidad juegan con la deformación, pero no necesariamente con la obscenidad.

En cambio, comicidad y obscenidad van de la mano cuando nos reímos a espaldas de alguien a quien despreciamos (piénsese en la «tomadura de pelo» lúbrica o en los chistes sobre cornudos) o en el acto liberador realizado contra algo o alguien que nos oprime. En este caso lo cómico-obsceno, cuando el opresor es objeto de risa, representa también una especie de rebelión compensatoria.

Estas formas de rebelión (aunque autorizadas y, por tanto, interpretadas como desahogo de tensiones incontrolables por otros medios) las hallamos en las Saturnales romanas, en las que se permitía a los esclavos ocupar el lugar de sus amos, y en los triunfos, en los que se autorizaba a los veteranos gritar al caudillo homenajeado frases sumamente lascivas, incluso con alusiones ofensivas.

El primer mundo cristiano, en cambio, no se mostró indulgente con la risa, que se consideraba una licencia casi diabólica. Según una tradición derivada de un evangelio apócrifo, la *Epístola de Léntulo*, Cristo nunca se rió, y la discusión sobre la risa de Jesús duró siglos. No obstante, esos documentos **contra la risa** no nos deben hacer olvidar que otros padres y doctores de la Iglesia defendieron el derecho a una santa alegría y que desde los primeros siglos medievales circulaban textos jocosos como la *Coena Cypriani* (una parodia fantasmagórica que gozaba de gran éxito en el mundo monástico, y en la que aparecían en escena personajes bíblicos en situación indudablemente irreverente) o los *Joca monachorum*. Había además momentos dedicados explícitamente a la licencia jocosa, como la *risa pascual*, que permitía hacer chistes durante las celebraciones de la Resurrección incluso en la iglesia y en el transcurso de los sermones.



Tricouillard, Angers, Casa de madera del siglo XV

Un marido engorroso
El escroto negro (siglos XII-XIV)
Señor, en vuestra presencia quiero exponer delante de todos la razón por la que he pedido audiencia. Hace ya siete años que me casé con un rústico, al que nunca conocí plenamente hasta ayer noche, cuando descubrí por primera vez el motivo por el que no puedo seguir a su lado ni permanecer en su compañía. Mi testimonio es verdadero: mi marido tiene una polla más negra que el hierro y un escroto más negro que el hábito de un monje o de un sacerdote; y es peludo como un oso, y además nunca vieja bolsa de usurero estuvo tan hinchada como su escroto. Os he dicho la verdad de la mejor manera que he sabido.

El pedo del rústico
Rutebeuf (siglo XIII)
Que no quiera jamás Jesucristo que el rústico halle hospitalidad junto al hijo de Santa María (...) Estos no pueden alcanzar el Paraíso con dinero u otra cosa, y del Infierno están también privados, que los diablos están con ellos disgustados (...) Un día un rústico cayó enfermo, y en el Infierno estaban todos preparados para recibir su alma. Os lo digo con toda certeza. Un diablo llegó junto a él para llevárselo, como era su derecho, y enseguida le cuelga del culo un saco de cuero, porque creía firmemente que por allí se escapaba el alma. Pero aquella noche el rústico, para sanar, se había tomado una poción, ya que había comido tanto cerdo con ajo y tanto caldo graso y espeso que la barriga no estaba blanda, sino tensa como la cuerda de una cítara. No hay duda de que va a morir, pero si consigue hacer un pedo, sanará. Con este objeto se fatiga mucho, y se dedica a ello con todas sus fuerzas, y tanto se ingenia y se empeña, tanto se vuelve y se revuelve, que suelta un pedo con gran estruendo, llena el saco y el otro lo ata, que el diablo a modo de penitencia le había pisoteado la barriga; y con razón se dice en el proverbio que «el mucho apretar hace cagar». El diablo echa a andar y alcanza la puerta con el pedo encerrado dentro del saco. Arroja el saco al Infierno y el pedo se escapa de golpe. Todos los diablos, furiosos e irritados, empiezan a maldecir el alma del rústico. Al día siguiente se reúnen y llegan a un acuerdo: que nunca se lleve un alma salida de rústico, porque apesta sin duda. Gracias a este acuerdo el rústico no entra ni en el Infierno ni en el Paraíso: habéis comprendido bien la razón.

La Edad Media era una época llena de contradicciones, en la que las manifestaciones públicas de piedad y de rigorismo iban acompañadas de generosas concesiones al pecado, como nos muestra buena parte de la narrativa de la época, y existían lugares donde se toleraba la prostitución (incluso pueblos-gineceos llamados *columbaria*, que eran frecuentados por los feudatarios). No debemos olvidar el erotismo de la poesía cortés o los cantos de los goliardos, que también eran clérigos. Además, el sentido del pudor era sin duda distinto del que tenemos hoy en día, sobre todo entre los pobres, que vivían en familia de forma promiscua, dormían todos en la misma habitación o incluso en el mismo camastro, y hacían sus necesidades corporales en el campo sin preocuparse demasiado de la intimidad.

La obscenidad (y la magnificación de lo deforme y de lo grotesco) aparece en las **sátiras contra el rústico** y en las fiestas carnavalescas precisamente en relación con la vida de los humildes. Se trata de dos fenómenos bastante distintos. Disponemos de una enorme cantidad de textos, desde los *fabliaux* franceses a la novelística italiana y a los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, en los que el rústico es presentado como un tonto, dispuesto a estafar a su señor, sucio y maloliente (en un cuento, al pasar un burrero por delante de la tienda de un perfumista resulta tan trastornado por los aromas que de ella salen que se desmaya y no vuelve en sí hasta que le dan a oler estiércol), y a veces como un príapo, desfigurado por desagradables atributos genitales.

Sin embargo, no se trataba de ejemplos de comicidad popular, sino más bien de manifestaciones del desprecio y de la desconfianza que el mundo feudal y el eclesiástico sentían hacia los campesinos. Las deformidades del rústico eran celebradas con sadismo, y la gente se divertía *a costa de* y no *con* los rústicos.



Cagar sobre el roscón, Walcourt, iglesia de Santa Materna, coro, 1531

Página siguiente:

La bandera de la madre loca, siglos XV o XVI, Dijon

El boyero
Chrétien de Troyes
El caballero del león (*c.* 1180)

Un rústico que parecía un moro, deforme y horrendo en desmesura, criatura tan fea que no hay palabras para describirla, estaba sentado sobre un tronco con una gran maza en la mano. Me acerqué y vi que tenía la cabeza más grande que la de un rocín o de cualquier otro animal, cabellos enmarañados y frente calva, orejas peludas que colgaban más de dos palmos y grandes como las de un elefante, cejas enormes, cara aplastada, ojos de mochuelo, nariz de gato, boca cortada como la de un lobo, dientes de jabalí puntiagudos y amarillentos, barba roja, bigotes retorcidos, el mentón unido al pecho, la espalda larga, torcida y gibosa. Estaba apoyado sobre la maza y llevaba un traje muy extraño; no estaba hecho ni de lino ni de lana, sino que llevaba atadas al cuello dos pieles recién arrancadas de toro o de buey.

Las flatulencias
Karl Rosenkranz
Estética de lo feo, III (1853)

En todas las circunstancias, las flatulencias son una cosa desagradable. Afirman contra la voluntad del hombre algo involuntario, a menudo lo sorprenden con su sobresalto en el lugar inapropiado, con un rápido movimiento se escapan inadvertidas, tienen la propiedad de un geniecillo que, sin aviso previo y *sans gêne,* pone en un compromiso. Por eso los cómicos las han utilizado siempre en lo grotesco y en lo burlesco, al menos para alusiones. (...) Puesto que los hombres, sean cuales sean las condiciones de edad, de educación, de riqueza y de clase que nos distinguen, coincidimos todos en esta involuntaria bajeza de nuestra naturaleza, es raro que las alusiones a ese respecto no cumplan su objetivo de hacer reír al público; por esto, la comicidad baja prefiere las groserías, las porquerías y necedades que a ello hacen referencia.



Los habitantes de las ciudades eran, en cambio, protagonistas de la parodia grotesca en los carnavales y en otras manifestaciones de tipo carnavalesco, como la fiesta del asno y los *charivari*, procesiones con ocasión de las nuevas nupcias de un viudo, caracterizadas por increpaciones, gestos obscenos, disfraces, y en las que se producía un enorme estruendo con calderos, cacerolas y otros utensilios de cocina. En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total de lenguaje, incluido el blasfemo. Como triunfo de todo aquello que durante el resto del año se consideraba desagradable o estaba prohibido, estas fiestas representaban un paréntesis concedido o tolerado solo en algunas ocasiones concretas. Durante el resto del año se celebraban las fiestas religiosas oficiales, en las que se reafirmaba el orden tradicional y el respeto a las jerarquías, mientras que en los carnavales se permitía subvertir el orden social y las jerarquías (se elegían incluso los reyes o los obispos de la fiesta), y emergían los rasgos bufonescos y «vergonzosos» de la vida popular. El pueblo se vengaba alegremente del poder feudal y eclesiástico y, mediante parodias de los diablos y del mundo infernal, pretendía reaccionar al miedo a la muerte y al más allá, al terror a las epidemias y a las desgracias que habían dominado durante todo el año. De modo que podría decirse, paradójicamente, que seriedad y tristeza eran prerrogativas de quien practicaba un sagrado optimismo (hay que sufrir pero luego nos aguarda la vida eterna), mientras que la risa era la medicina del que vivía con pesimismo una vida miserable y difícil.

Entre estas manifestaciones estaban también las fiestas de los locos, y es evidente que la figura del loco (que puede estar dotado, no obstante, de una inesperada sabiduría) se caracterizaba por una mueca de enajenación, que muy pronto se transformó en máscara bufonesca.

En estas ocasiones asumían una función de farsa incluso los excrementos que, durante la elección burlesca de un falso obispo, se utilizaban en la iglesia en vez del incienso, mientras que en los *charivari* se arrojaban sobre la multitud. Así se redimía en cierto modo la fealdad, tal vez porque además el protagonista del carnaval, hambriento y dominado por las enfermedades, no era más hermoso que la máscara que encarnaba y, por consiguiente, mediante un acto de desafío, lo deforme se aceptaba e imponía como modelo.

Le Charivari, ms. fr. 146, fol. 34, siglo XIV, París, Bibliothèque Nationale de France

El príncipe de los Tontos

Gringore (siglos XV-XVI)

Tontos lunáticos, tontos atolondrados, tontos sabios; tontos de ciudad, tontos de castillo, de pueblo; tontos aturdidos, tontos simplones, tontos sutiles; tontos amorosos, tontos solitarios, tontos salvajes; tontos viejos, nuevos y tontos de todas las edades; tontos bárbaros, tontos forasteros, tontos gentiles; tontos razonables, tontos perversos, tontos testarudos (...), tontas damas y tontas damiselas; tontas viejas y tontas jóvenes nuevas; todas las tontas aman al varón; tontas atrevidas, cobardes, feas, bellas; tontas llamativas, tontas dulces, rebeldes; tontas que quieren tener su prebenda; tontas que trotan por el sendero; tontas pelirrojas, delgadas, pálidas y gordas, el martes de Carnaval el Príncipe os entretendrá en Le Halles.



3. La liberación renacentista



Todos estos fenómenos sufren una especie de vuelco en la época renacentista. El cambio más evidente se produce con el *Gargantúa y Pantagruel* de **Rabelais**, que comienza a aparecer en 1532. En él no solo se reconsidera y plagia con extraordinaria originalidad la antigua cultura popular en sus formas más licenciosas, sino que lo obsceno rabelaisiano ya no aparece (o no solamente) como característica plebeya: se convierte más bien en lenguaje y comportamiento de una corte real. Y aún más. La ostentación de la chocarrería (con resultados cómicos no superados) ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente, se convierte en sátira del mundo de los sabios y de los hábitos eclesiásticos, asume una función filosófica. Ya no se trata de una parentética revuelta anárquica popular sino que se convierte en una auténtica revolución cultural.
En una sociedad que defiende ya el predominio de lo humano y de lo terrenal sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación de los derechos del cuerpo, y en este sentido Rabelais ha sido analizado espléndidamente por **Bakhtin**. Los gigantes Gargantúa y su hijo Pantagruel según los criterios medievales son deformes porque son desproporcionados, pero su deformidad se vuelve gloriosa. Ya no son los temibles gigantes que se rebelan contra Júpiter, inexorablemente condenados por la mitología clásica, ni los monstruosos habitantes de la India de las leyendas medievales: con su incontinente y «enorme» tamaño se convierten en los héroes de los nuevos tiempos.
A comienzos del siglo XVII, también se da un vuelco a la sátira del rústico con el *Bertoldo* de **Giulio Cesare Croce** (1606). Con este personaje, tremendamente feo y tosco aún, el rústico pasa de tonto a astuto, y hace

El pedo de Pantagruel
François Rabelais
Gargantúa y Pantagruel, II, 27 (1532)
En cuanto soltó un pedo, la tierra tembló nueve leguas a la redonda, y el aire corrompido engendró a más de cincuenta y tres mil hombrecillos, todos enanos y contrahechos; y de una ventosidad posterior engendró el mismo número de mujercillas, como las que podéis ver en las ferias, que no crecen nunca si no es hacia abajo, como una cola de vaca, o en grosor, como los rábanos del Limousin.
–¿A qué se debe que vuestros pedos sean tan prolíficos? Por Dios, he aquí buenos cabos de hombres y buenas mechas de mujeres: hay que casarlos unos con otros y quién sabe si nacerán tábanos.



Gustave Doré, Ilustración de *Gargantúa y Pantagruel, París, Garnier, 1873*

Páginas siguientes:

Ilustraciones de François Rabelais, *Les songes drolatiques de Pantagruel*, París, Richard Breton, 1565

Cómo Panurgo se ensució de mierda
François Rabelais
Gargantúa y Pantagruel, IV, 67 (1532).
Fray Juan al acercarse percibía un olorcillo, que era distinto al de la pólvora de cañón. Por lo que hizo que Panurgo se adelantase y vio que su camisa estaba completamente impregnada de mierda reciente. El poder de retención del nervio que encoge el músculo llamado esfínter (o sea, el agujero del culo) se había aflojado por el gran miedo que había experimentado en sus fantásticas visiones, además del estruendo de los cañonazos, que es más terrible en la bodega que sobre el puente. Porque uno de los síntomas y accidentes del miedo es que provoca la apertura del candadito del recinto donde a su debido tiempo está contenida la materia fecal.

Algunas buenas costumbres de Panurgo
François Rabelais
Gargantúa y Pantagruel, II, 16
En cuanto a los rectores de la universidad y teólogos los perseguía de otras maneras; cuando encontraba a alguno por la calle, nunca dejaba de jugarle una mala pasada: ya sea poniéndole un boñigo en el sombrero o atándole a la espalda colas de papel o tiras de trapo, o cualquier otra broma pesada.
Un día en que todos los teólogos debían reunirse en la Sorbona para examinar los artículos de la fe, elaboró una pasta a la borbonesa con muchos ajos, *galbanum, assa fetida, castoreum* y boñigos aún calientes, la diluyó en pus de una llaga ulcerosa, y por la mañana bien tempranito pringó y untó teologalmente todo el anfiteatro de la Sorbona, de modo que ni el mismo diablo hubiera podido resistir.

La invención del limpiaculos
François Rabelais
Gargantúa y Pantagruel, I, 13 (1532)
–Después de largas y curiosas experiencias –respondió Gargantúa–, he inventado un medio para limpiarme el culo, el más noble, el más excelente, el más pertinente que nunca se ha visto.
–¿Cuál? –dijo Grandgousier.
–El que ahora mismo os describiré, –respondió Gargantúa–. En cierta ocasión, me limpié con la máscara de terciopelo de una damisela, y me pareció que iba bien, ya que la suavidad de la seda me proporcionaba un gran placer en el fundamento; en otra ocasión, con un capuchón de la misma, y con idéntico resultado; otra vez, con una bufanda; otra vez con un gorrito de raso carmesí (...) Curé aquel daño limpiándome con el bonete de un paje, bien emplumado a la suiza. Después, cagando detrás de un cercado, encontré un gato marceño, intenté limpiarme con él pero sus garras me ulceraron todo el periné. De lo cual curé al día siguiente, limpiándome con los guantes de mi madre, bien perfumados con benjuí. Luego, me limpié con salvia, con hinojo, con aneto, con mejorana, con rosas, con hojas de calabaza, de acelgas, de col, de vid, de malva, de verbena (que es como el carmín del culo), de lechuga, y con hojas de espinacas –¡todo esto me fue muy bien para los callos!– pero me entró la cagalera de los lombardos, de la que me curé limpiándome con la bragueta. Después me limpié con las sábanas, con la colcha, con las cortinas, con una almohada, con una alfombrilla, con un mantel, una toalla, una servilleta, un pañuelo, un peinador. Y en todo hallé mayor placer que un sarnoso cuando le rascan la espalda.
–Bien –dijo Grandgousier–, ¿qué limpiaculos te pareció mejor? (...)
–En conclusión, afirmo y mantengo que no hay limpiaculos mejor que un ganso bien plumado; siempre que se tenga la precaución de sostenerle la cabeza entre las piernas. Y podéis creerme por mi honor. Porque sentiréis en el agujero del culo una voluptuosidad mirífica: tanto por la suavidad de su plumoncillo como por el templado calor natural del ganso (...) Y no creáis que la beatitud de los héroes y semidioses, que están en los Campos Elíseos, esté en su asfodelo, o en la ambrosía o en el néctar, como cuentan estas viejecitas. Consiste, en mi opinión, en el hecho de que siempre se limpian el culo con un ganso, y esta es también la opinión de nuestro maestro Juan Scoto.











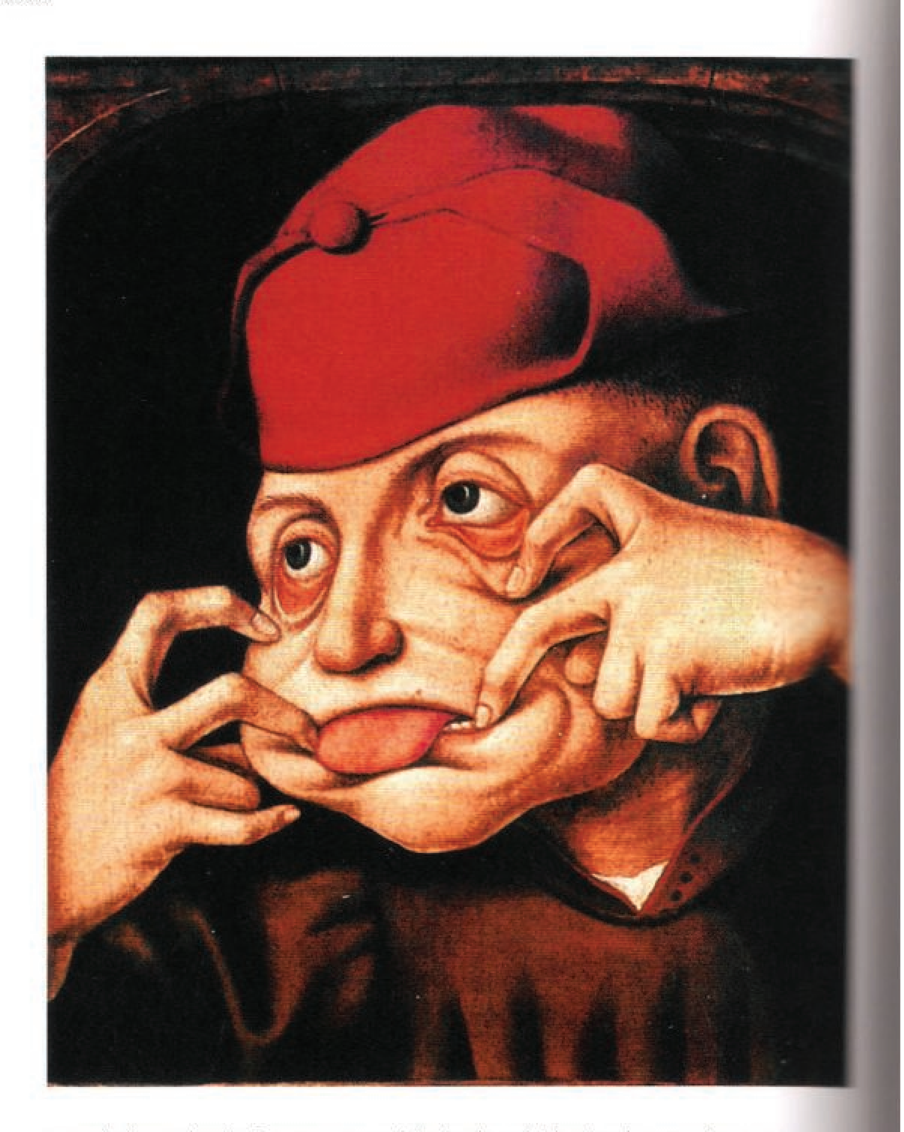


Tabla satírica de un tríptico flamenco, c. 1520, Lieja, Bibliothèque Centrale

suya la leyenda de Esopo, que cultivaba la sabiduría y la astucia en un cuerpo deforme. Ni siquiera hace falta esperar al *Bertoldo*, porque ya en 1553 encontramos, por ejemplo, una *Historia di Campriano Contadino*, en la que el ingenioso campesino, que había escondido sus monedas en el trasero de su burra, engaña a los necios mercaderes haciéndoles creer que la burra defeca dinero y se la vende muy cara.

Mientras tanto también el loco pasa de comparsa carnavalesca a símbolo filosófico: distintos tipos de locos navegando por el país de Jauja se habían convertido ya cada uno en caricatura de un vicio diferente en la *Nave de los locos* de Sebastian Brant (1494), y la propia Locura interviene para fustigar las costumbres de su época en el *Elogio* que de ella hace Erasmo de Rotterdam (1509).

Contemporáneo de Rabelais era Pieter Bruegel el Viejo, gracias al cual el



El Bosco, *La nave de los locos*, c. 1500, París, Musée du Louvre

La boca y la nariz
M. Bakhtin
La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, V (1965)

Entre todos los rasgos del *rostro* humano, solo la *boca* y la *nariz*, y esta última como sustituta del falo, tienen un papel de primer orden en las imágenes grotescas del cuerpo. La forma de la cabeza, las orejas e incluso la nariz adquieren un carácter grotesco únicamente cuando se transforman en *formas de animales o de cosas*. Los ojos no tienen ninguna importancia en la imagen grotesca del rostro. Expresan tan solo la vida puramente *individual*, es decir, *interior*, del hombre, que a efectos de lo grotesco no tiene ninguna importancia. Lo grotesco únicamente tiene que ver con los *ojos en blanco* (...) del mismo modo que se interesa en todo lo que *resalta, sobresale y aflora del cuerpo*, todo lo que intenta escapar de los límites del cuerpo. En lo grotesco, adquieren un especial significado todas *las excrecencias y las ramificaciones*, todo lo que prolonga el cuerpo y lo une a los otros cuerpos o al mundo no corpóreo. Puede decirse además que los ojos en blanco interesan a lo grotesco porque son testimonio de *una tensión puramente corpórea*. (...) Un rostro grotesco se reduce, en sustancia, a una *boca abierta de par en par* y todo lo demás solo sirve *de marco para esta boca*, para este *abismo corpóreo que se abre y engulle*.

Bertoldo
Giulio Cesare Croce
Divertidas historias de las agudezas y astucias de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, 1 (1606)

En la época en que Alboíno, rey de los longobardos, se había apoderado de casi toda Italia, (...) llegó a ella un rústico, de nombre Bertoldo, que era un hombre deforme y de feísimo aspecto; pero la belleza que no poseía la suplía con la vivacidad del ingenio: era muy agudo y rápido en las respuestas, y además de la agudeza de ingenio, era también astuto, malicioso y socarrón por naturaleza. Y su aspecto era tal como aquí se describe (...) era pequeño de cuerpo, su cabeza era grande y redonda como una pelota, la frente fruncida y arrugada, los ojos rojos como de fuego, las cejas largas y ásperas como cerdas de puerco, las orejas asnales, la boca grande y un poco torcida, con el labio inferior colgando como el del caballo, la barba espesa bajo el mentón y caída como la del macho cabrío, la nariz curvada hacia abajo, con enormes orificios; los dientes salidos como el jabalí, con tres o cuatro bultos en la garganta, los cuales, mientras hablaba, parecían ollas hirviendo; tenía las piernas caprinas, como un sátiro, los pies largos y anchos y todo el cuerpo peludo; sus calzas eran de un gris ordinario, y zurcidas en las rodillas, los zapatos altos y adornados con bastos remiendos. En resumen, era todo lo contrario de Narciso.



Pieter Bruegel, *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, detalle, 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum

mundo de los campesinos, con sus fiestas, su grosería y sus deformidades penetra en la gran pintura. Como en las sátiras de los rústicos, la pintura de Bruegel representa al pueblo pero no está destinada al pueblo. Según observó Hauser en su *Historia social del arte*, los que quieren representar su propia vida son los grupos sociales satisfechos de su condición, no los que todavía están oprimidos y desearían una vida distinta. El arte de Bruegel iba destinado a la ciudad y no al campo. Aunque no por esto se le puede negar a Bruegel una atención fiel a las costumbres campesinas; su representación del rústico no es feroz y burlona como la de las sátiras medievales.

La atención a lo feo va a adoptar en esta época rasgos realistas, como sucederá en la pintura del siglo XVII; de 1635 es *Della bruttezza* de **Antonio**

Retrato de Falstaff
William Shakespeare
Enrique IV, II, 4 (1598-1600)
Hay un diablo que te hechiza bajo la figura de un hombre gordo, un hombre tonel, que es tu compañero. ¿Por qué conversas con ese baúl de bufonadas, esa arca cerrada de bestialidades, ese fardo hinchado de hipocresía, esa enorme bombarda de Canarias, portamantas de tripas, ese buey asado de Manningtree, con el budín en el vientre; ese Vicio venerable, esa Iniquidad de cabellos grises, ese rufián paternal, esa vanidad entrada en años? ¿Para qué sirve sino para saborear el canarias y tragarlo? ¿En dónde tiene la limpieza y la pulcritud, salvo cuando trincha un capón y se lo come? ¿En qué es hábil sino en el engaño? ¿En qué es astuto sino en las bellaquerías? ¿En qué es bellaco sino en todas las cosas? ¿En qué es el hombre digno sino en nada?

La buena fealdad de la naturaleza
Antonio Rocco
Della bruttezza (1635)
Feísimas son en la Naturaleza las corrupciones, las muertes, la escasez, la pobreza, etc. Entiéndanse de estas las otras; y aunque, si bien miráis, son estas y las semejantes la mejor cosa del mundo. Las corrupciones, que son privaciones, dan principio a toda generación, a todo ser sublunar, de ellos está llena la filosofía peripatética; ahora bien, si los principios son malos, los principiados serán peores; y si estos son buenos, óptimos serán los principios, a uno de los cuales Aristóteles llama turpe, *appetit enim, ut turpe, etc... De generatione animalium*, refiere no obstante él que no hay cosa más fea y repugnante que la generación de los animales, y especialmente del hombre. Quien viese aquellas impuras mixturas de sangres negras, de semen inmundo, de menstruos sucios, de esperma pútrido, sería presa de las mayores náuseas. Y la mayor parte de los hechos más importantes son de esta sórdida condición. Considerad los partos, las purgas, las excreciones, etc., y veréis que es muy cierto cuanto digo, y sin embargo estos son los principios de todo bien, absolutamente importantes, y necesarios; así pues, ¿hasta qué punto es buena la fealdad de la Naturaleza?

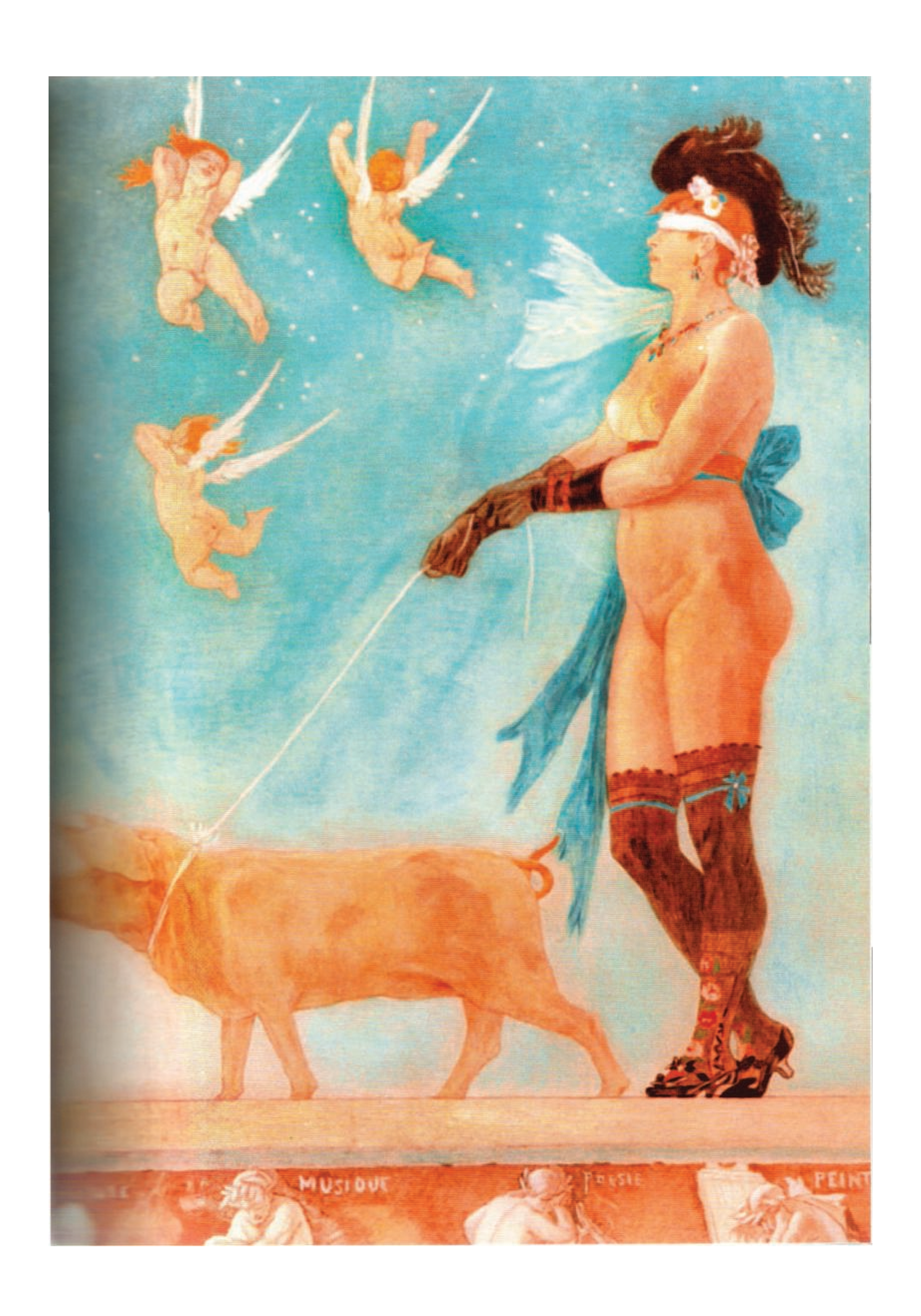
Rocco, que afirma en tono polémico que quiere tratar de cosas feas porque las que siempre son dulces y graciosas acaban provocando náuseas. En un primer momento Rocco se divierte enunciando paradojas moralistas y antifeministas, demostrando cómo en las mujeres la fealdad es «custodia de la honestidad, remedio de la lujuria, ocasión de equidad y de justicia» y que, por tanto, solo las mujeres feas no provocan deseo y sufrimiento en los amantes ni son lascivas como las hermosas. Rocco hace asimismo un elogio de los desastres naturales, ocasión de nueva generación, y define como principio de todo bien las cosas que a nosotros nos resultan desagradables, como los partos, el menstruo, el esperma, las purgas.
Es que con el Renacimiento lo obsceno entra en una nueva fase. No solo en las representaciones de cuerpos humanos los atributos sexuales ya no se contemplan como motivo de escándalo y se convierten en elemento de su belleza, sino que con autores como Aretino la exaltación de actos antes innombrables (que la decencia prohíbe aún hoy reproducir) penetra en las cortes, incluida la pontificia, y ya no se entiende como algo desagradable sino como una arrogante e impúdica invitación al goce. El arte de las clases cultas se arroga públicamente el mismo derecho que antes se concedía casi a escondidas a la chusma plebeya; la diferencia es que lo practica con gracia y sin violencia, y borra la distinción entre lo *decible* y lo *indecible*.
Al pretender representar «bellamente» no solo lo feo inocente sino también lo considerado tabú, separa lo obsceno de lo feo.
La obscenidad se convierte en motivo de delicado entretenimiento en la

El Presidente de Courval
Marqués de Sade
Los 120 días de Sodoma, Introducción (1785)

Asombrosamente consumido por la vida disipada, su aspecto no difería mucho del de un esqueleto. Era alto, flaco, seco, de ojos azules apagados, boca lívida y malsana, mentón prominente y nariz larga. Velludo como un sátiro, de espalda recta y nalgas muelles y colgantes que parecían más bien un par de paños sucios ondeando en la parte superior de los muslos, cuya piel, a causa de los azotes, estaba tan dura y encallecida que habrías podido cogerla con las manos y pellizcarla sin que lo notara. (...)
Igualmente mugriento en cuanto al resto de su persona, el Presidente, que además tenía gustos como mínimo nauseabundos en cuanto a su aspecto, se había convertido en una figura cuya proximidad notablemente maloliente no podría inducir a nadie al placer (...)
Pocos mortales habían tenido una conducta tan libre y disipada como la del Presidente; pero, acabado ya del todo y chocheante, lo único que conservaba era la depravación y un impúdico derroche de libertinaje. Se requerían más de tres horas de excesos, y de los excesos más inmundos, para conseguir inspirarle una reacción erótica.
(...)
Curval estaba hasta tal punto inmerso en el fango del vicio y del libertinaje que le resultaba prácticamente imposible pensar o hablar de otra cosa. De su boca salían sin cesar las más terroríficas expresiones, igual que su corazón albergaba los más viles propósitos, y las mezclaba con las blasfemias y otras imprecaciones que nacían de aquel sincero horror, sentimiento que compartía con sus compañeros, que le inspiraba todo lo que oliera a religión. El trastorno mental, agravado aún más por el casi continuo estado de intoxicación en que le gustaba mantenerse, le había proporcionado en pocos años un aire de imbecilidad y de postración del que, según declaraba, nacían sus más adoradas delicias.

Félicien Rops, *Pornócrates*, 1878, Namur, Musée provincial Félicien Rops

literatura licenciosa de los siglos XVII y XVIII, pese a que en un autor «maldito» como **Sade** recupera todos los rasgos más repugnantes. Una vez más, la decencia impide reproducir *toda* la descripción del presidente de Courval que aparece en *Los 120 días de Sodoma*. Courval es un vicioso que se convierte en un ser horrendo, apestoso y desagradable debido a actos de repugnante lujuria, descritos sin ahorrar detalle al lector. Con Sade, al superar los límites entre lo decible y lo indecible, se va más allá del ejercicio normal de las funciones corporales: en su pretensión liberadora, lo obsceno excede de la medida, tiende a la enormidad, a lo insostenible. Como tal adquirirá un papel dominante en gran parte de la literatura de finales del siglo XIX y en las vanguardias del siglo XX, precisamente para destruir los tabúes de los biempensantes y aceptar a la vez todos los aspectos de la corporalidad.
No obstante, lo que antes era considerado obscenamente feo se trata en el siglo XIX sin ningún tipo de vacilación en el arte y en la literatura realista, empeñada en mostrar todos los aspectos de la vida cotidiana. En cualquier caso, como prueba de la relatividad del concepto de pudor, muchas obras que hoy se leen incluso en la escuela, como *Madame Bovary* de Flaubert y el *Ulises* de Joyce, o las novelas de Lawrence o de Miller, en el momento de su aparición fueron motivo de escándalo y a veces hasta se prohibió su difusión.


MUSIQUE
POESIE

4. La caricatura



Una de las formas de lo cómico es sin duda la caricatura. En realidad, la idea de caricatura es moderna, y algunos sitúan su comienzo en algunos retratos grotescos de Leonardo. Pero Leonardo lo que hacía era «inventar» tipos más que elegir objetivos reconocibles, del mismo modo que en épocas anteriores existían representaciones de seres ya deformes por definición, como silenos, diablos o villanos. La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad. De ahí que moralistas como **Hans Sedlmayr** (en *El arte descentrado*) hayan hablado de una forma de degradación que arrebata al hombre su equilibrio y su dignidad. Es evidente que ha habido caricaturas dirigidas a humillar y a hacer aborrecible el objetivo (véanse en el capítulo VII las distintas técnicas de demonización del enemigo político, religioso o racial), pero a menudo la caricatura, al poner el énfasis en algunas características del sujeto, pretende lograr también un conocimiento más profundo de su carácter. Y no siempre va destinada a denunciar una fealdad «interior» sino a destacar características físicas e intelectuales o comportamientos que hacen amable y simpático al caricaturizado. Así, mientras las feroces caricaturas de Daumier o de Grosz denuncian la bajeza moral de personajes y tipos de su época, las caricaturas de pensadores o artistas realizadas por Tullio Pericoli son auténticos retratos de gran penetración psicológica, que muchas veces se convierten en una celebración.

Por esto **Rosenkranz** consideraba la caricatura una especie de redención estética de lo feo, en la medida en que no se limita a poner en evidencia una desproporción ni enfatiza todos los elementos anómalos que encuentra (en ese caso, como ocurre con los gigantes o pigmeos de Swift, no se trataría de una caricatura sino de una descripción de una forma diferente): la buena caricatura introduce la exageración «como un factor dinámico que implica a su totalidad», y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva «orgánico». Dicho en otras palabras, se trata de una «hermosa» representación que hace un uso armónico de la deformación.



Quentin Metsys,
El contrato de venta,
s.d. siglo XVI, Berlín,
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen

Leonardo da Vinci,
*Caricatura de la cabeza
de un viejo*, 1500-1505,
Hamburgo, Kunsthalle





John Hamilton Mortimer, *Caricatura de un grupo*, c. 1776, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Página siguiente:

Honoré Daumier, *Dos abogados y la Muerte*, siglo XIX, Winterthur, Oskar Reinhart Collection

La armonía en la caricatura
Karl Rosenkranz
Estética de lo feo, III (1853)

(Lo feo) cambia lo sublime en vulgar, lo placentero en repugnante, lo bello absoluto en caricatura, en la que la dignidad se convierte en énfasis, la fascinación en coquetería. La caricatura es, pues, la forma extrema de lo feo pero precisamente por esto, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad. Hasta ahora hemos visto siempre el punto en que lo feo puede volverse ridículo. Lo informal y lo incorrecto, lo vulgar y lo repugnante destruyéndose pueden producir una realidad aparentemente imposible, y con ello lo cómico. Todas estas determinaciones entran a formar parte de la caricatura, que también se vuelve informal e incorrecta, vulgar y repugnante, según todos los grados de estos conceptos. Es inagotable en su capacidad de transformarlos y relacionarlos de forma camaleónica. Pueden existir grandezas mezquinas, fuerzas débiles, majestad brutal, nulidad sublime, gracia torpe, vulgaridad delicada, necedad sensata, plenitud vacía y otras mil contradicciones (...).

La caricatura consiste en *exagerar* un momento de una forma hasta la deformidad. Sin embargo, todavía hay que limitar esta definición (...) Para explicar la caricatura es preciso añadir al concepto de exageración otro concepto, el de desproporción entre un momento de la forma y su totalidad, por tanto de la negación de la unidad que debería subsistir según el concepto de la forma. Es decir, si toda la forma aumentara o disminuyera en la misma proporción en todas sus partes, las proporciones se mantendrían iguales y, por tanto –como ocurre con las figuras de Swift–, no se originaría nada propiamente feo. Ahora bien, si una parte se sale de la unidad de tal modo que niega la relación normal, y si esta última se mantiene en las otras partes, se produce un distanciamiento y un desorden del todo, que es feo. La desproporción nos obliga a sobreentender continuamente la forma proporcionada. Una nariz pronunciada, por ejemplo, puede ser de una gran belleza. Pero si se vuelve demasiado grande, el resto de la cara desaparece y se produce una desproporción. Involuntariamente comparamos su tamaño con el de las otras partes del rostro y concluimos que no debería ser tan grande. El exceso de tamaño caricaturiza no solo la nariz, sino también el rostro del que forma parte (...) Aunque también en este caso hay que hacer de nuevo una precisión. Esto es, la simple desproporción podría tener como consecuencia tan solo una simple fealdad que aún no podría considerarse de ningún modo caricatura (...) La exageración que desfigura la forma ha de actuar como un factor dinámico que implica la totalidad. Su desorganización ha de volverse orgánica. Este concepto es el secreto de la producción de la caricatura. En su falta de armonía, a través del exceso desagradable de un punto del todo, resurge de nuevo cierta armonía.


h. Daumier

Página siguiente:
Tullio Pericoli, *Albert Einstein*, 1959

George Grosz, *Día gris*, 1921, Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen



Contra la caricatura
Hans Sedlmayr
El arte descentrado, V (1948)

Las caricaturas han existido siempre, desde los tiempos más antiguos. Las conocemos desde la época tardía de la cultura helenística. En ellas se acentúa lo que es físicamente feo. En la época barroca existen caricaturas personales y privadas, como por ejemplo en los Carracci, en Mitelli y Ghezzi e incluso en Bernini. Como justamente ha observado Baudelaire, las llamadas caricaturas de Leonardo da Vinci no son verdaderas caricaturas. En la Edad Media existe el cuadro político infamante, que es una ejecución capital *in effigie*.

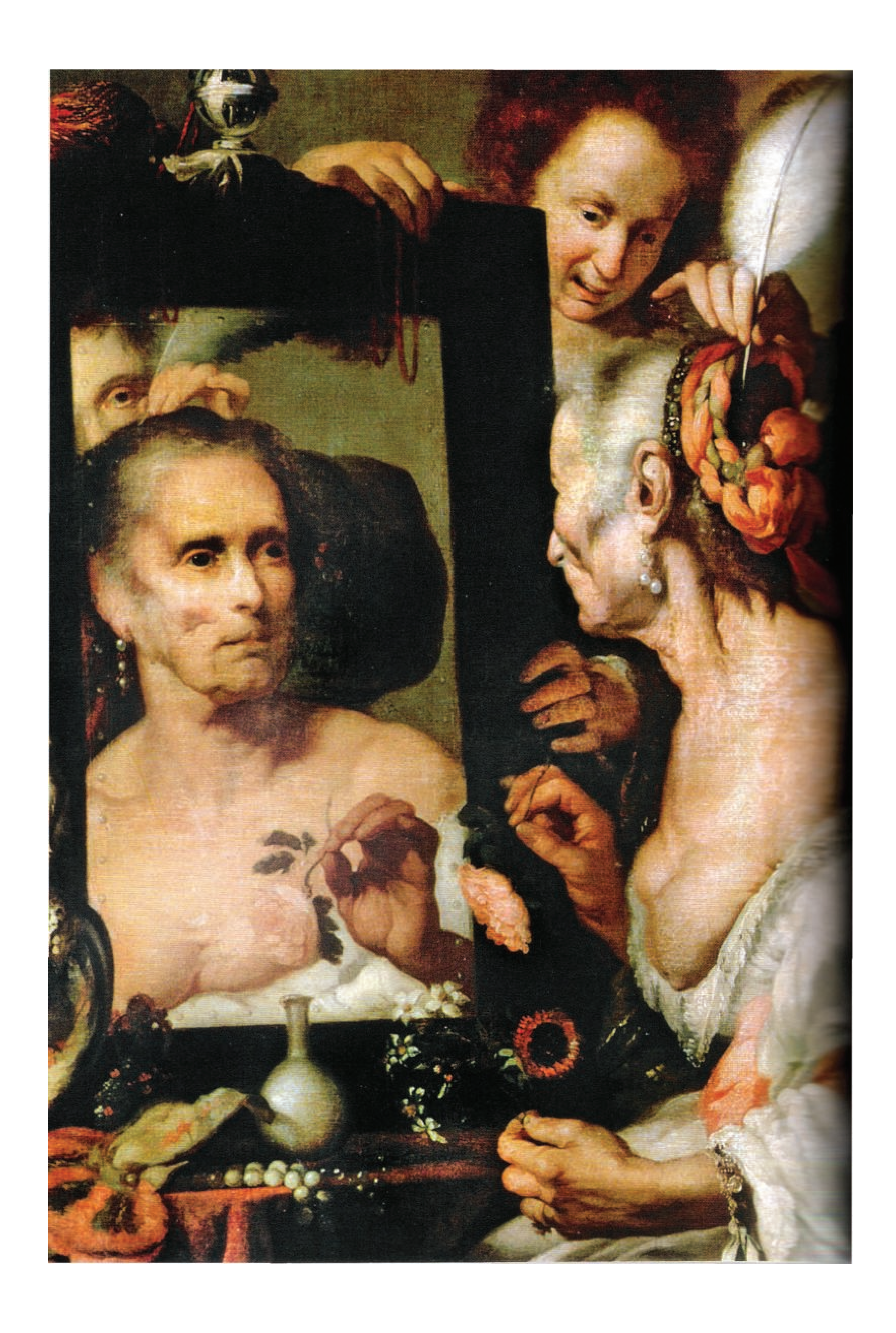
Hasta finales del siglo XVIII no aparece –en Inglaterra antes que en otras partes– la caricatura como género, y solo en el siglo XIX, con Daumier, se convierte en el tema central de la creación de un gran artista. De modo que lo que constituye un signo importante no es el simple nacimiento de la caricatura, sino su elevación a la categoría de fuerza artística superior y significativa. A partir de 1830 aparece la revista *La Caricatura*, con intenciones políticas: «Una noche de Walpurgis, un pandemónium, una comedia satánica regocijante, a veces loca a veces horripilante». Se alude con ello a los bajos fondos de los que surge la caricatura.

Por su naturaleza, la caricatura es una deformación del carácter humano y, en los casos extremos, una introducción del elemento infernal (que no es otro que el conjunto de imágenes opuestas a las humanas) en el elemento humano.

La deformación puede realizarse en varios sentidos: el hombre resulta desfigurado, por ejemplo, con una máscara (...) No obstante, por lo general el procedimiento inconsciente de la deformación utiliza dos métodos que pueden considerarse uno positivo y el otro negativo. Este último priva al hombre de su equilibrio, de su forma y de su dignidad; lo presenta feo, informe, mezquino y ridículo. El hombre, la cima de la creación, es envilecido y rebajado, pero conserva su carácter humano. (...)

A comienzos del siglo XX (...) junto a una nueva caricatura despiadada que denigra interiormente al hombre, la imagen del hombre desfigurado que subyuga al artista de forma irresistible se mostrará sin máscara en las imágenes humanas del arte moderno, en esas imágenes que al hombre ingenuo le parecen espantosas caricaturas y que realmente se engendran en las oscuras profundidades del abismo.

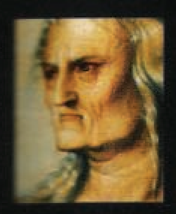




Capítulo **VI**

La fealdad de la mujer entre la Antigüedad y el barroco

1. La tradición antifeminista



[illegible]do Strozzi, [illegible], 1630, Moscú, [illegible] Pushkin

Entre la Edad Media y la época barroca, prospera el tema de la *vituperatio* contra la mujer, cuya fealdad manifiesta la maldad interior y el nefasto poder de seducción. Ya en la literatura clásica, **Horacio**, **Catulo** y **Marcial** nos proporcionaban desagradables retratos femeninos, y ferozmente misógina era la *Sátira sexta* de Juvenal. Ovidio, en *De los medicamentos de la cara*, aunque dedicado a la cosmética, advertía que a la mujer la embellece la virtud más que los cosméticos. El problema de la cosmética lo retoma en el mundo cristiano, con despiadado rigor, **Tertuliano**, que recuerda cómo «según las Escrituras los embelecos de la belleza van a la par con la prostitución del cuerpo». Al margen de la condena moral (y de la evidente polémica con la licencia del mundo pagano), resulta evidente la insinuación de que la mujer se maquilla con ungüentos y otros artificios para enmascarar sus defectos físicos, con la vanidosa ilusión de resultar atractiva a su marido o, aún peor, a los extraños.

Patrizia Bettella (en *The Ugly Woman*, que abarca desde la Edad Media hasta la época barroca) distingue tres fases en el desarrollo del tema de la mujer fea. En la Edad Media existen muchas representaciones de la *vieja*, símbolo de la decadencia física y moral, por oposición al elogio canónico de la juventud como símbolo de belleza y pureza; en el Renacimiento, la fealdad femenina se convierte más bien en objeto de diversión burlesca, con el elogio irónico de modelos que se diferencian de los cánones estéticos dominantes; finalmente, en la época barroca se llega a una revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción.

Muchacha nariguda
Catulo (*c.* 84-*c.* 54 a.C.)
Carmina, 43

Salve, muchacha, ni de nariz pequeña,
ni de pies bellos, ni de ojos negros,
ni de largos dedos, ni de boca
sin baba, ni de habla refinada,
¡amiga del manirroto de Formia!
¿Y los lugareños dicen que eres bella?
¿Te comparan con mi Lesbia?
¡Qué mundo vulgar y estúpido!

Infame hedor
Horacio (65-8 a.C.)
Épodos, XII

¿Qué buscas tú, mujer, digna de los negros elefantes?, ¿por qué me envías regalos?, ¿por qué cartas de amor a mí, que no soy un joven robusto ni de nariz grosera? Ya que, solo con el olfato, más sagazmente que un perro de caza descubre dónde se esconde un jabalí, percibo si en la nariz se oculta un pólipo, o en tus axilas peludas un fétido macho cabrío. ¡Oh, qué sudor y qué infame hedor brota por todos lados de sus miembros marchitos!, cuando, debilitado mi pene, ella se apresura a saciar su desenfrenado deseo; ya no conserva en las mejillas la arcilla húmeda ni el tinte, preparado con estiércol de cocodrilo; y, dando rienda suelta a su calentura, rompe el lecho estirado y su dosel...

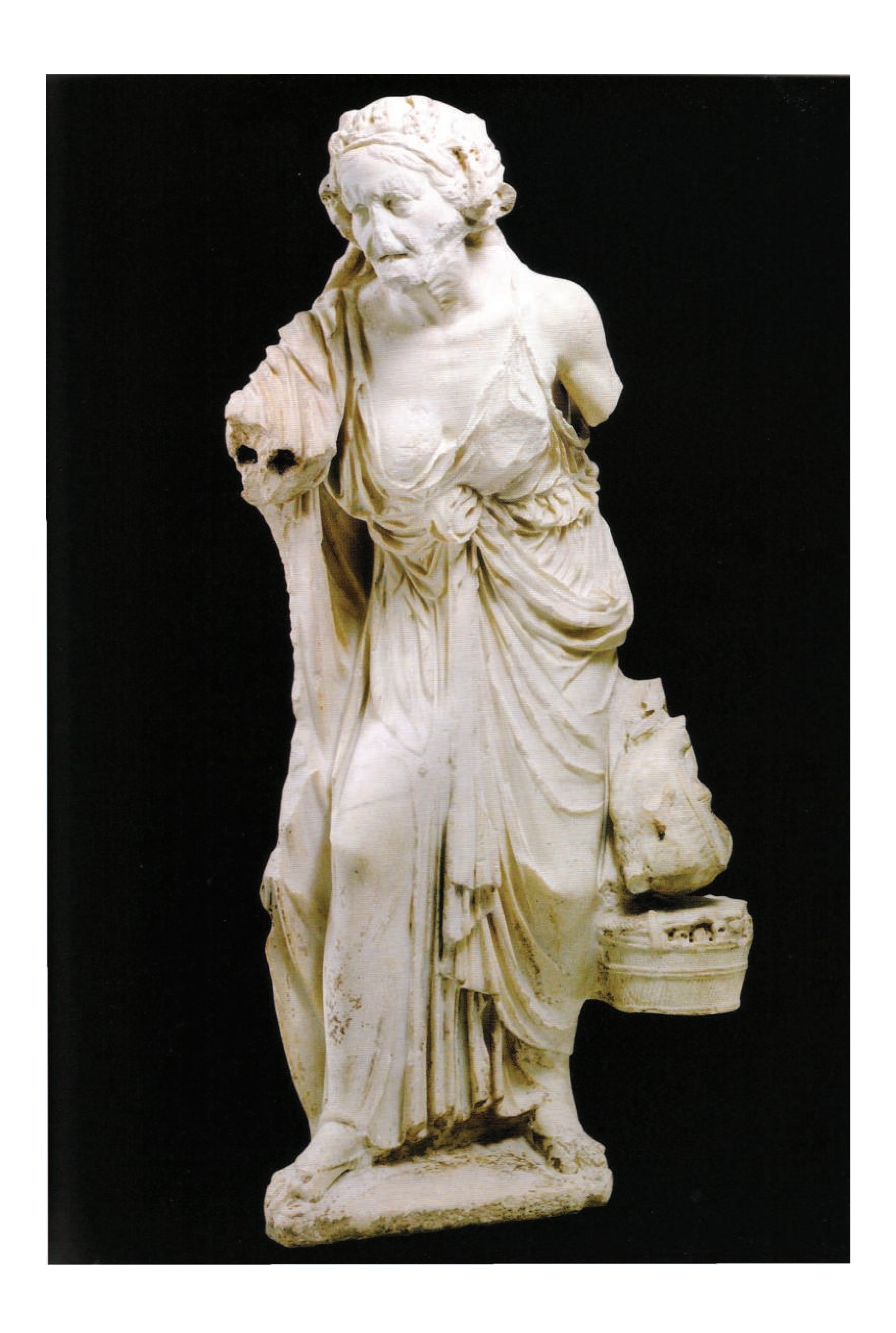
Estatua de vieja del mercado, siglo I d.C., Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Vetustila
Marcial (siglo I d.C.)
Epigramas, 93

Cuando tienes trescientos consulados, Vetustila, y tres pelos y cuatro dientes, pecho de cigarra, piernas y color de hormiga; cuando tienes una frente más arrugada que tu estola y unos pechos que parecen telarañas; cuando los cocodrilos del Nilo tienen estrecha la boca comparada con la abertura de la tuya, y croan mejor las ranas de Ravena, y es más dulce el zumbido de los mosquitos de Venecia, y tu vista alcanza lo que alcanzan las lechuzas por la mañana, y hueles a lo que los machos cabríos, y tienes la rabadilla de un ánade flaca, y tu coño le gana a huesudo a un viejo cínico; cuando el bañero, apagadas las luces, te permite entrar mezclada con las prostitutas de los sepulcros (...) ¿tienes la osadía de querer casarte después de enviudar doscientas veces? (...) Solamente una antorcha funeraria puede penetrar en semejante coño.

Mujeres, llevad el velo
Tertuliano (siglo III d.C.)
De cultu feminarum, 4-7

Debéis gustar tan solo a vuestros maridos. Y cuanto más les gustéis, menos ocupadas estaréis en gustar a los otros. No os preocupéis, benditas, ninguna mujer es fea para su marido; bastante le gustó cuando la eligió por sus costumbres y su belleza. Ni haya entre vosotras quien piense que, si se adorna con más moderación, se volverá odiosa y repelente para el marido. Todo marido exige el tributo de la castidad, pero no desea la belleza, si es cristiano, porque no somos prisioneros de esos bienes que los paganos consideran buenos (...)
No os digo esto para sugeriros un aspecto exterior grosero y salvaje, ni pretendo convenceros de que está bien ir desaliñadas y sucias, sino que (os aconsejo) la mesura y el justo límite en el cuidado del cuerpo. No debéis sobrepasar lo que exige el simple y suficiente decoro: no más de lo que place a Dios.
En efecto, pecan contra Él aquellas mujeres que se torturan la piel con arcillas perfumadas, manchan sus mejillas de rojo y se alargan los ojos con tizne. Sin duda a estas les disgusta lo que Dios modeló, y reprochan y critican en su persona al artífice de todas las cosas. Lo critican cuando hacen desaparecer los defectos, cuando se añaden postizos, tomando seguramente estos postizos del artífice enemigo, es decir, del diablo (...)
Veo también que algunas se tiñen el cabello de color de azafrán. Se avergüenzan de su nación: de no haber nacido en Germania o en la Galia. Así cambian la patria gracias al color de los cabellos (...) Se ha dicho que nadie puede aumentar su estatura. Vosotras aumentáis sin duda el peso, añadiendo sobre la nuca con hogazas y abolladuras de escudos (...) Apartad de una cabeza libre toda esta esclavitud de adornos. En vano os esforzáis por parecer adornadas, en vano recurrís a los peluqueros más hábiles: Dios ordena que os cubráis con el velo, a fin de que, según creo, no se vean las cabezas de algunas





Hans Baldung Grien, *La muerte y las edades del hombre*, detalle, 1540, Madrid, Museo del Prado

Yo soy dulce sirena
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatorio XIX, 7-33
Una mujer vi en sueños, balbuciente,
más bien tartaja, y bizca, y patituerta,
y manca, en la color palideciente. (...)
Al recobrar su voz de suelto trino,
comenzó ella a cantar, y fuera pena
no escuchar aquel canto peregrino.
«Yo -cantaba-, yo soy dulce sirena
que en el mar extravío al marinero:
a tal punto mi cántico enajena.
Hizo perder su vago derrotero
mi canto a Ulises: quien me oyó me evoca
por siempre ya, pues le fascino entero».
Aún no acababa de cerrar su boca
cuando se me llegó una santa, presta
a dejar confundida a aquella loca. (...)
Cogió a la otra, y delante me la abría,
rasgando sus vestidos hasta el vientre:
me despertó el hedor que de él salía.

Anti-Beatriz
Cecco Angiolieri (siglos XIII-XIV)
Rimas, 398
Eh, Ciampol, mira bien cómo esta vieja
a su manera se ha ido marchitando,
y a qué asemeja cuando se levanta
y cómo maloliente es toda ella,
y a una mona ahora se parece
por su cara, sus hombros y figura,
y, cuando la miras, cómo se trastorna
y tuerce la boca y crujen los dientes.
Cómo no sentir tan fuerte
ira, angustia, afanes o amores,
que no te alegraras inmensamente
viéndola a ella, que te maravilla
tanto que por poco apaga
los impulsos amorosos del corazón.

Vieja apestosa
Rustico di Filippo (siglo XIII)
Doquiera vas, contigo la inmundicia,
oh embaucadora vieja maloliente,
de modo que si alguien se te acerca
se tapa la nariz y huye al instante.
Tus dientes, tus encías morada miserable
donde se oculta el hálito apestoso;
tus carnes de ciprés leña parecen
en verdad que tu olor es repelente.
Y parece que se abren mil sepulcros
cuando abres el hocico: ¿por qué no
[te descarnas
o te encierras, para que nadie te huela?
Porque todo el mundo te teme:
tu cuerpo es un nido de zorras,
tu mal olor se expande, sucia jumenta.

Vieja maligna
Burchiello (siglo XV)
Vieja viciosa, pérfida y maligna
enemiga de todo bien, llena de envidia,
y bruja encantadora y hechicera,
triste, agitada, cargada estás de tiña.

En la Edad Media, la sirena es para **Dante** horrible mujer balbuciente (*Purgatorio* XIX, 7-9), y el tema de la «vituperación de la vieja» aparece en muchos textos como el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, donde se lee un desagradable retrato de la vieja y depravada Beroe (de cabeza calva, rostro arrugado, ojos legañosos, nariz que destila moco y aliento fétido), o bien en *De secretis mulierum* del Pseudo Alberto, donde se da por bueno un rumor extendido según el cual la mirada de una vieja (convertida en mortífera debido a la retención de la sangre menstrual) envenena a los niños en la cuna. En ocasiones, el *topos* de la invectiva antifeminista aparece como reacción al elogio stilnovista de la *donna angelicata*, por lo que la mujer fea descrita por **Rustico di Filippo** o por **Cecco Angiolieri** se convierte en una anti-Beatriz.

En los albores del Humanismo se alcanza la cumbre de la misoginia con el *Corbaccio* de **Boccaccio**. El narrador ama, sin ser correspondido, a una bella viuda y su evidente resentimiento lo manifiesta el alma del marido, que surge del Purgatorio para describirle la lujuria y la perfidia de la mujer, revelando al pretendiente ya viejo (¡cuarenta y dos años!) que ella oculta sus cincuenta años con cremas y otros ungüentos repugnantes y extendiéndose en detalles desagradables sobre la fealdad física de la dama.

Lo que son las mujeres
Giovanni Boccaccio, *Corbacho*
(1363-1366)

La mujer es animal imperfecto, agitado por mil pasiones desagradables y abominables hasta en el recuerdo, no ya en la conversación: lo que si los hombres mirasen como debían, no de otra manera se acercarían a ellas, ni con otro deleite y apetito que como van a otras naturales e inevitables necesidades; el lugar de las cuales, depuesto el superfluo peso, como presurosamente huyen, así al de ellas huirían (...) Ningún otro animal es menos limpio que ella: ni el puerco, cuando más revolcado está en el lodo, llega a su suciedad; y si tal vez alguno quisiera negar esto, mírense sus partes, búsquense los lugares secretos donde, avergonzándose, esconden los horribles instrumentos que usan para limpiarse los humores superfluos (...)

Tenía esta, y hoy creo que la tendrá más que nunca, cuando salía de la cama por la mañana, la cara verde, amarilla, desteñida de un color de niebla de pantano, y rugosa como lo están los pájaros en muda, arrugada y costrosa y toda desmoronada; tan contraria a lo que parecía después de que hubiese tenido tiempo de lamerse que apenas podría creerlo nadie que no la hubiera visto así, como yo, mil veces. Y ¿quién no sabe que las paredes ahumadas, no ya los rostros de las mujeres, al cubrirlas de albayalde, se vuelven blancas y, además, coloreadas según lo que al pintor que las encaló le guste ponerles sobre el blanco? ¿Quién no sabe que al trabajarla la masa, que es cosa insensible, y no ya las carnes vivas, se hincha y cuando mustia parecía se yergue? Tanto se pellizcaba ella y tanto se pintaba y hacía la piel, caída por la quietud de la noche, tensarse que a mí, que la había visto antes, me parecía ver hacerse una gran maravilla. Y si tú, como yo la veía cada mañana, la hubieses visto con el gorro hundido hasta los ojos y el velito alrededor del cuello, con la cara tan pantanosa como acabo de decirte, y con la capa forrada atizar el brasero sentándose en los calcañares, con las ojeras lívidas, y toser y escupir los gargajos, temo que todas las virtudes suyas, oídas a tu amigo, no hubieran podido enamorarte de ella (...)

A ti te pareció alta y cumplida; y me parece tan cierto como lo estoy de la felicidad que me espera que, al mirarle el pecho estimaste que debía estar tal y tan estirado como ves su rostro, sin ver las papadas colgantes que las blancas vendas esconden (...) En lo hinchado que ves sobre la cintura, ten por seguro que no hay estopa ni otro relleno que la carne de dos higos pasos, que tal vez fueron manzanas verdes, al tacto y a la vista semejantemente deleitosas, aunque yo creo que así de poco aparentes las sacase del seno de su madre (...) Estas, cualquiera que sea la razón, porque demasiado le han tirado de ellas, o porque su excesivo peso las haya estirado, tan sobremanera se han apartado de su natural sitio y se han alargado que, si se las dejase colgar, tal vez, y aun sin tal vez, le llegarían hasta el ombligo, no de otra manera vacías y flojas de lo que lo está una vejiga desinflada; y ciertamente que si los capuchones que se usan en París se llevasen en Florencia, por donosura a la espalda se las podría echar a la francesa. ¿Y qué más? Más o menos a las mejillas, estiradas y sostenidas por blancas vendas, responde la barriga; la cual, por anchos y muchos surcos atravesada como lo están las chivas, parece un saco vacío, no de otra guisa pendiendo que en el buey ese pellejo vacío que le cuelga de la quijada hasta el pecho; y por ventura no menos que otros paños tiene que levantársela cuando, según el requerimiento natural, quiere descargar la vejiga o, según el placentero, meter en el horno al diantre.



Andres Serrano, *Budapest (The Model)*, 1994, cortesía de Paula Cooper Gallery

Hermosa cabellera de plata
Joachim Du Bellay (siglo XVI)
Les regrets
Hermosos cabellos de plata con gracia
[recogidos,
frente serena y arrugada, ¡tez dorada,
hermosos ojos de cristal, gran boca honrada
por un pliegue amplio de bordes retorcidos!
Bellos dientes de ébano, ¡tesoro precioso
que con una sonrisa el alma me atenaza,
tetas anchas, dignas de gran talla,
pliegues del cuello de damasco suntuoso!
¡Oh manos regordetas de amarillas uñas!
¡Pierna fina y delgada, carnoso muslo,
y lo que pudoroso, ay de mí, oculto!
Bello cuerpo diáfano, rígidos miembros,
por favor perdonadme, milagro
[prodigioso,
si, por ser mortal, amaros no oso.

Cabellos de plata
Francesco Berni (siglo XVI)
Sonetto alla sua donna.
Cabellos de plata fina, tiesos y enroscados
sin arte en torno a un hermoso rostro de
[oro;
frente arrugada, que al mirar palidezco,
donde despunta sus flechas Amor y Muerte;
ojos de perla indecisos, luces desviadas
de todo objetivo desigual a ellas;
cejas de nieve, y aquellos que me afligen,
dedos y manos dulcemente gruesos y
[cortos;
labios de leche, boca amplia celeste;
dientes de ébano, raros y peregrinos;
inaudita afable armonía;
porte altivo y grave: a vosotros, divinos
siervos de Amor, patente fue que estas
son las bellezas de la mujer mía.

Cuando era bella
Pierre de Ronsard (siglo XVI)
Sonetos para Helena
Cuando seas muy vieja, a la luz de una
[vela
y al amor de la lumbre, devanando e
[hilando,
cantarás estos versos y dirás deslumbrada:
me los hizo Ronsard cuando yo era más
[bella.

No habrá entonces sirvienta que al oír tus
[palabras,
aunque ya doblegada por el peso del
[sueño,
cuando suene mi nombre la cabeza no
[yerga
y bendiga tu nombre, inmortal por la
[gloria.
Yo seré bajo tierra descarnado fantasma
y a la sombra de mirtos tendré ya mi
[reposo;
para entonces serás una vieja encorvada

añorando mi amor, tus desdenes llorando.
Vive ahora, no aguardes a que llegue el
[mañana:
coge hoy mismo las rosas que te ofrece
[la vida.

Tetilla asquerosa
Clément Marot
Blasón de la fea tetilla (1535)
Tetilla que solo la piel envuelve,
descarnada bandera que flotas muelle,
gran tetilla, larga tetaza,
tetilla aplastada, tetilla hogaza,
tetilla de pezón picudo
como la punta aguda de un embudo,
te agitas en cada movimiento
sin que nadie te dé un sacudimiento.
Tetilla, diríase que quien te palpa
sabe que tiene las manos en la masa.
Tetilla ennegrecida, tetilla que pende,
tetilla marchita, tetilla que cede
arcilla en vez de leche,
y en el infierno el diablo te reclama
para que seas de su hija el ama.
Tetilla para echarse a la espalda
para hacerse con ella una larga bufanda,
quien te ve tiene razones
para asirte con mitones
para no ensuciarse, y luego abofetear
contigo, tetilla, a la narizota de aquella
que bajo el sobaco te deja colgar...

Señora Aldonza
Diego Hurtado de Mendoza
A una vieja que se tenía por hermosa
(siglo XVI)
Tenéis, señora Aldonza, tres treinta años,
tres cabellos, no más, y un solo diente,
los pechos de cigarra propiamente,
en que hay telas de arañas y de [illegible].
En vuestras sayas, tocas y otros paños
no hay tantas rugas como en vuestra frente;
la boca es desgarrada y tan valiente
que dos puertos de mar no son tamaños.
En cantar parecéis mosquito o rana;
la zanca es de boñiga o de finado;
la cresta es de lechuza a la mañana.
Oléis como a pescado remojado;
de cabra es vuestra espalda tan galana
como de pato flaco bien pelado.

Mejor feo que bello
Ortensio Lando
Paradossi, II (1544)
Cualquiera tiene la duda de si no es mejor
ser feo que bello (...) Muy cierta cosa [illegible]

parece que si Helena la griega y Paris el pastor troyano hubieran sido feos en vez de hermosos, ni los griegos hubieran padecido tantos trabajos, ni Troya hubiera sufrido su último exterminio (…) Aun hoy consideramos a menudo más sabios e ingeniosos a los feos que a los bellos. Empecemos por Sócrates que, por lo que se dice y se desprende de su retrato, fue extrañamente deforme, pero mereció el testimonio del oráculo de ser el más sabio de todos los hombres. Esopo de Frigia, fabulista muy ilustre, tenía un aspecto casi monstruoso; (…) y sin embargo (como todo el mundo sabe) fue hombre de grandes virtudes y de muy aguda inteligencia superior a los demás. Muy feo fue el filósofo Zenón, feo Aristóteles, feo Empédocles, feísimo Galba, pero siempre pareció a todos de muy ilustre ingenio y elocuencia (…) ¿Y cuántas mujeres se ven hoy en día en Italia que sean consideradas igualmente honestas? (…) ¡Oh fealdad santa, amiga de castidad, desdeñadora de escándalos, defensora contra los peligros!, tú conoces sin duda las conversaciones más fáciles, tú las despojas de toda amargura, tú disipas cualquier sospecha perversa, finalmente tú eres por ti misma medicina contra los rabiosos celos (…) Me gustaría poder encontrar palabras dignas para alabarte como tus gracias merecen, y yo lo haría con mucho gusto, porque de ti proceden infinitos bienes, e injustamente eres criticada por los ignorantes.

La fealdad de los hombres
Lucrezia Marinelli
La nobilta' et l'eccellenza delle donne (1591)

Si las mujeres son, pues, más bellas que los hombres, que por lo general parecen toscos y mal compuestos, ¿quién podrá negar que aquellas son más singulares que los varones? Nadie, en mi opinión. De ahí que pueda decirse que la belleza en la mujer es un maravilloso espectáculo y un milagro digno de atención, que nunca ha sido plenamente celebrado y saludado por los hombres. Pero quiero que pasemos más adelante y mostremos que los hombres están obligados y forzados a amar a las mujeres y que las mujeres no están obligadas a corresponderles, si no es por pura cortesía (…) Estará obligado el hombre a amar las cosas bellas: ¿qué cosas más bellas que las mujeres adornan este mundo? Ninguna, en verdad, ninguna, como bien dicen todos estos nuestros contrarios, que afirman ver brillar en sus hermosos rostros la gracia y el esplendor del Paraíso, y por esta hermosura se ven forzados a amar a aquellas: pero ellas no están ya obligadas a amar a los hombres: porque el menos bello, o el feo, no es por su naturaleza digno de ser amado. Aunque feos son todos los hombres comparados con las mujeres; de modo que no son dignos de ser correspondidos por ellas, si no es por su naturaleza amable e indulgente (…) Cesen, pues, las quejas, los lamentos, los suspiros y las exclamaciones de los hombres, que desean contra viento y marea ser correspondidos por las mujeres, llamándolas crueles, ingratas e impías: cosa que produce risa, y de estas cosas están llenos todos los libros de poesías.

En el Renacimiento, la mujer fea parece más bien una anti-Laura; en divertimentos como los de **Berni**, de Doni o de Aretino –así como en textos franceses análogos (**Ronsard**, **Du Bellay** o **Marot**)– aparece de hecho un claro antipetrarquismo.

En estas poesías ya no hay rencor: la visión de la deformidad o es alegremente irónica o es afectuosa. El marchitamiento de la mujer anciana se convierte en reflexión melancólica sobre una belleza en declive. Y precisamente en la época renacentista surgen algunas reflexiones que ponen de nuevo en cuestión la condena de la fealdad. Si **Ortensio Lando**, antes incluso del elogio de la fealdad de Rocco (citado ya en el capítulo anterior), reflexiona satíricamente sobre las ventajas de la fealdad femenina, **Lucrezia Marinelli**, con un espíritu que podríamos calificar de prefeminista, subvierte la tradición anterior y exalta la belleza de las mujeres por contraste con la fealdad de los hombres.



2. Manierismo y barroco



Si en el Renacimiento triunfaba una concepción clásica del arte, basada en la imitación de las armonías de la naturaleza, con el manierismo se produce un giro. Hoy en día se tiende a fijar el inicio del manierismo con una fecha sin duda convencional: 1520, el año de la muerte de Rafael. Si antes se había hablado de *maniera* para indicar el estilo de un autor determinado, y luego una forma repetitiva de remitirse a los grandes modelos anteriores, ahora se define el manierismo como la época en la que el artista, preso de inquietud y «melancolía», ya no tiende a lo bello como imitación sino a lo expresivo. Los teóricos del manierismo exponen la doctrina del Ingenio y la Idea, el diseño interior concebido por la mente del artista es la manifestación, dotada de fuerza demiúrgica, de lo divino que hay en él. La deformación está, pues, justificada como rechazo de la imitación llana y de las reglas, que no determinan el *genio* sino que nacen de él. El manierista tiende a la subjetivación de la visión: mientras que la perspectiva monocular de los renacentistas pretendía reconstruir una escena como si fuese vista por un ojo matemáticamente objetivo, el artista manierista disuelve la estructura del espacio clásico en las visiones pobladas y carentes de un centro destacado de Bruegel, en las figuras distorsionadas y «astigmáticas» de El Greco, en los rostros inquietos e irrealmente estilizados del Parmigianino. Existe una preferencia por lo expresivo frente a lo *bello*, una tendencia a lo extraño, a lo extravagante y a lo deforme, como en las figuras fantásticas de Arcimboldo. Más se desarrolla aún en el barroco el gusto por lo extraordinario, por lo que puede suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia, de la muerte y del horror, como ocurre en la obra de Shakespeare y de los elisabetianos en general, o en los *Sueños* de Quevedo, hasta llegar a la reflexión morbosa sobre el cadáver de la amada, como sucede en **Gryphius**. De modo que manierismo y barroco no temen recurrir a lo que la estética clásica consideraba irregular. Por consiguiente, también cambia la perspectiva en el tratamiento del tema de la mujer fea: ahora se describen las imperfecciones de la mujer como elementos de interés, a veces como estímulos voluptuosos, y veremos que esta postura la adoptan de nuevo en el romanticismo y en el decadentismo autores como Baudelaire, por citar solo un nombre.

Giuseppe Arcimboldo, *El invierno*, 1563, Viena, Kunsthistorisches Museum

A caballo ya entre los siglos XVI y XVII hallamos dos textos significativos: **Montaigne** escribe un afectuoso elogio de las mujeres cojas y **Shakespeare**

La fascinación de las cojas
Michel de Montaigne
Ensayos, III, 11 (1595)

Dícese en Italia como proverbio común que no conoce la perfecta dulzura de Venus aquel que no se ha acostado con una coja (...) Habría pensado que el movimiento descompuesto de una coja podría aportar algún nuevo placer al ayuntamiento y cierta punta de dulzura a aquellos que lo prueban, mas acabo de enterarme de que incluso la filosofía antigua opinó sobre ello; dice que al no recibir las piernas ni los muslos de las cojas, a causa de su imperfección, el alimento que les es debido, ocurre que las partes genitales, que están encima, están más llenas, más nutridas y vigorosas, o bien que, al impedir este defecto el ejercicio, aquellos que se ven afectados por él disipan menos sus fuerzas y llegan más enteros a los juegos de Venus (...) Pues con solo la autoridad del uso antiguo y público de este dicho, hice creer antaño que había obtenido más placer de una mujer por no estar derecha, y añadí esto al número de sus gracias.

Palidez de hermosa dama
Giovan Battista Marino
La lira, 14 (1604)

Pálido sol mío,
a tu dulce palidez
pierde el alba bermeja sus colores.
Pálida muerte mía,
a tus dulces y pálidos morados
la púrpura amorosa
pierde, vencida, la rosa.
¡Oh, quiera mi suerte
que dulce contigo palidezca también yo,
pálido amor mío!

La bella vieja
Giuseppe Salomoni
Rimas, 4 (1615)

Antes mentiroso y necio
critiqué, vieja gentil,
tu seno, tus cabellos y tu bello semblante.
Ahora, mudando de parecer, cambiar
[quiero el estilo
y hacer que escuches de cada mentira mía
una palinodia (...).
De plata es tu cabello,
pero aun siendo de plata,
más que si fuese de oro me somete y [illegible]
ya sea en trenza o suelto al viento,
más que si fuese de oro, me alegra y
complace (...)
Tu frente serena,
que antes fue una belleza,
sembrada de blancas flores, ribera [illegible]
el frío arado de la vieja edad
ha surcado, sí, pero esos surcos
producen en el corazón ajeno
de placer y dolor confusas y mixtas
suaves mieses y rígidas aristas.
Tus cejas curvadas,
los arcos de tus cejas
donde aún tienen Amores la diestra
armada, parecen (¡oh maravilla!)
inútil arma y frágil instrumento;
pero más que antes poderosos
van con sus arqueros y segadores
segando almas y asaetando corazones.
Tus hermosos ojos
languidecen, pero aun languideciendo
no dejan de ser rapaces y ladrones,
ni de hacer que yo no languidezca
[ardiendo (...)
Tu boca sonrosada,
del tesoro de besos
y del hablar suave arca animada,
no teme de la edad las uñas rapaces (...)
Tu blanco seno
de manzanas lascivas
alegre huerto y jardín ameno,
no menos dulces ni hermosos y vivos
[[illegible]
aunque sean ya viejos, sus frutos (...)
Tu mano bella y blanca
parece del largo asaetear cansada ya,
pero languideciendo no languidece y de
[[illegible]
ninguna gloria pierde, es más, conquista
(...)
Arrugado tienes el cuello y arrugadas
las mejillas y arrugado el pecho,
pero tus arrugas son, gracias a amor,
trofeos de hermosura, no de defecto (...)
Sí, sí, hermosa vieja mía,
viejas eres pero hermosa,
y en tu belleza la juventud se refleja (...)
Contigo el Amor niño envejece, y [illegible]
contigo envejeciendo encanecer al [illegible]
Canción, se pasa el tiempo
pero no temas sus flechas,
porque serás, envejeciendo, más bella



Giorgione, *La vieja*, 1506-1507, Venecia, Gallerie dell'Accademia

Página siguiente:

Quentin Metsys (atr.), *Mujer grotesca*, 1525-1530, Londres, National Gallery

aparentemente rebaja a su *Dark Lady* a través de una serie de negaciones de las tradicionales características de la belleza, pero concluye con un «sin embargo»: a pesar de todo, ama a su musa. En la poesía barroca se va más allá: aparecen el elogio de la enana, de la tartamuda, de la jorobada, de la bizca, de la picada de viruelas y, en contra de la tradición medieval de las mejillas rojas o sonrosadas, **Marino** exalta la palidez de la amada. Si antes la belleza femenina exigía cabellos rubios, ahora se hace el elogio de los cabellos negros. Tasso, en sus *Rimas*, escribía ya: «Morena eres, pero hermosa – cual virgen violeta», y Marino alaba la belleza de una esclava negra. Conmovedor es el elogio de la *hermosa vieja* en **Salomoni** y, si el texto de **Quevedo** parece aún tradicionalmente rencoroso, no ocurre lo mismo con el de **Burton**, en que la desbordante descripción de una mujer horrenda tiende a confirmar que el amor puede ir más allá de la oposición entre feo y bello. No obstante, desde los comienzos de la época manierista se va abriendo paso una reflexión melancólica sobre la vejez masculina, y una doliente



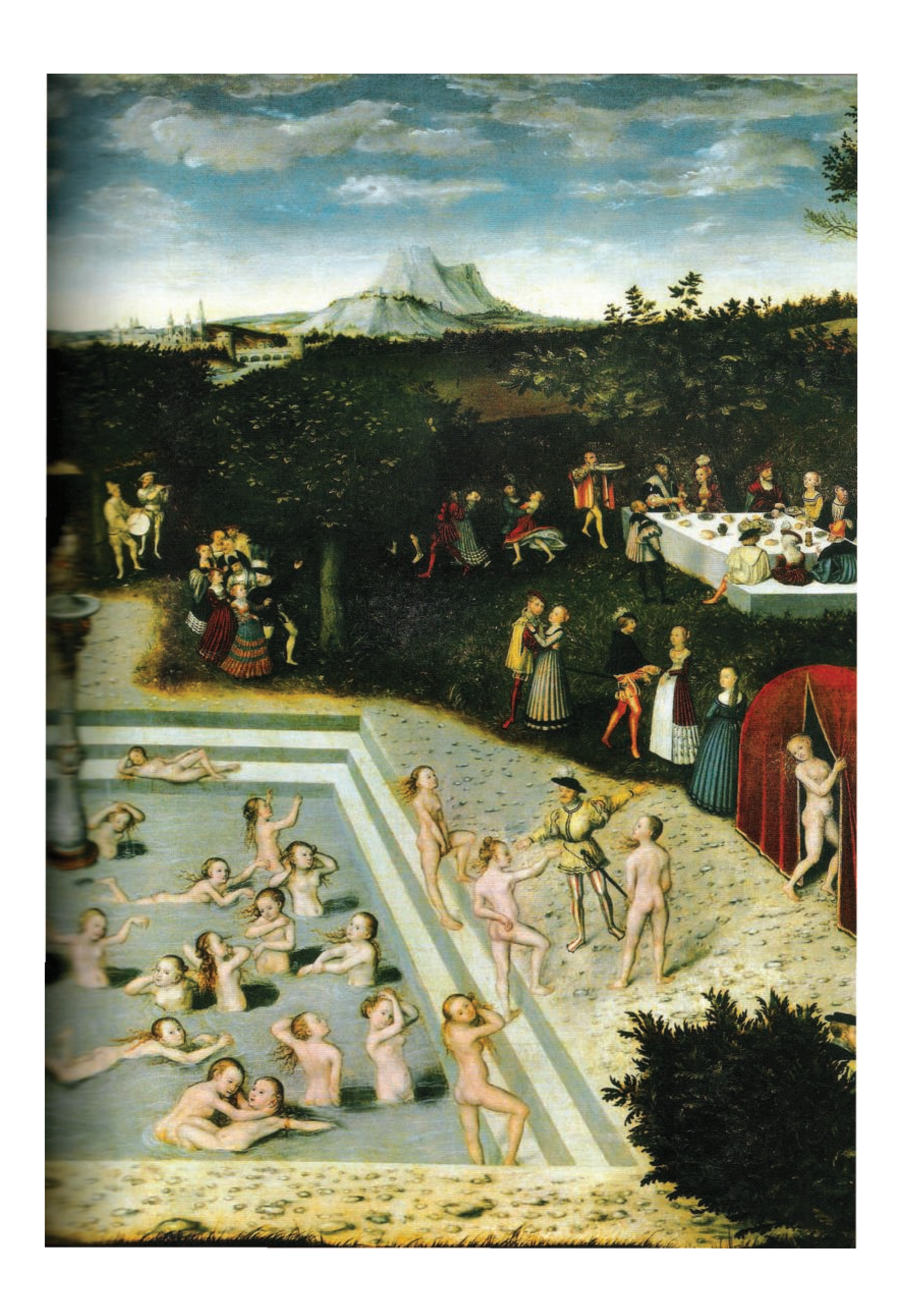
Una alucinación
Francisco de Quevedo
Fin de *El mundo por de dentro* (1612)

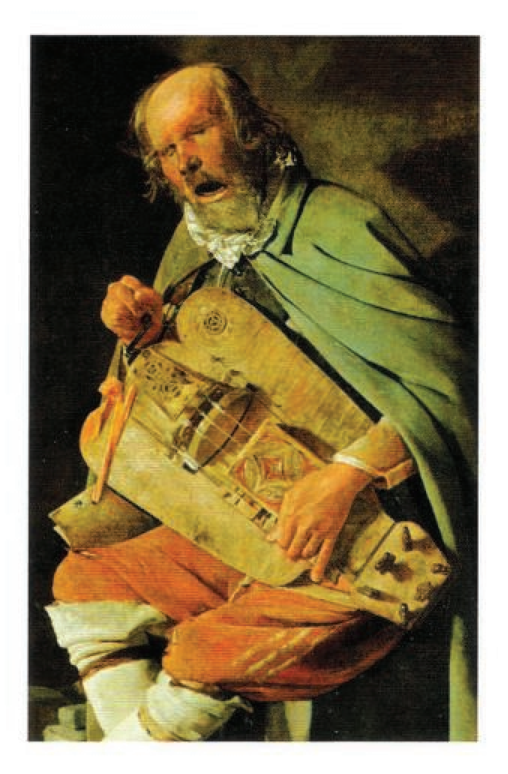
¿Viste esa visión, que, acostándose fea, se hizo esta mañana hermosa ella misma y hace extremos grandes? Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten, en despertándose, es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras; y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios, y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¿Qué cosa es ver una mujer, que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo, y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren? ¿Qué es ver una fea o una vieja querer, como el otro tan celebrado nigromántico, salir de nuevo de una redoma? ¿Estaslas mirando? Pues no es cosa suya. Si se lavasen las caras, no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más *tal vez* que en sus faldas. Desconfiadas de sus personas, cuando quieren halagar algunas narices, luego se encomiendan a la pastilla y al *sahumerio* o aguas de olor, y a veces los pies disimulan el sudor con las zapatillas de ámbar. Dígote que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahítos de lo que le parece. Si la besas, te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines; si la pretendes, te cansas; si la alcanzas, te embarazas; si la sustentas, te empobreces; si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja. Dame a entender de qué modo es buena, y considera ahora este animal soberbio con nuestra flaqueza, a quien hacen poderoso nuestras necesidades, más provechosas sufridas o castigadas, que satisfechas, y verás tus disparates claros. Considérala padeciendo los meses, y te dará asco, y, cuando está sin ellos, acuérdate que los ha tenido y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora, y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento.

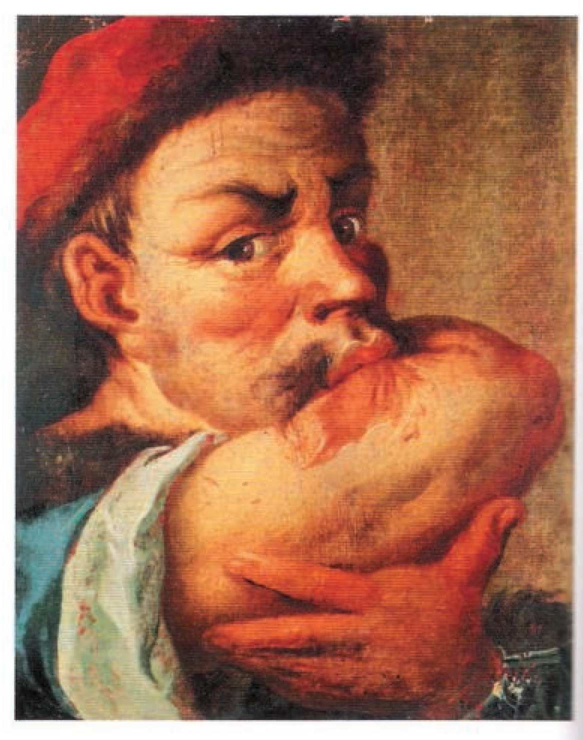
Amar a una mujer fea
Robert Burton
Anatomía de la melancolía, «Síntomas o signos de melancolía amorosa» (1621)

El amor es ciego, dice el refrán, Cupido es ciego y ciegos son todos sus seguidores. El que se enamora de una rana cree que es Diana. El enamorado siente una admiración desenfrenada por la amada, aunque sea esta la fealdad en persona, carente de toda gracia natural, marchita, forunculosa, blanca, roja, amarilla, negra, pálida como la cera, con la jeta plana y redonda como la de un bufón, o bien demacrada, reseca y menuda como el rostro de un párvulo, con manchas en el cuerpo, torcida, un saco de huesos, casi calva, con ojos en blanco que giran, legañosos, tal vez extraviados, la mirada de un gato arrimado a la puerta, la cabeza inclinada, ponderosa y pesada, las ojeras profundas, amarillas y negras, la boca abierta como los gorriones, la nariz curva de los persas, o larga y afilada como la del zorro, roja, mastodóntica, imponente, achatada como la de los chinos, nariz aplastada y respingona, nariz como un promontorio, dientes escasos y salidos, negros, podridos, superpuestos, incrustados de sarro, cejas como antenas de cucaracha, barbilla de bruja, aliento que infecta la estancia, nariz que gotea verano e invierno, papuda como una bávara, mentón puntiagudo, orejas de soplillo, cuello largo e inclinado como el de la grulla, *pendulis mammis*, pechos caídos, «tetas como un par de jarras», o al contrario plana como una moneda, dedos como morcillas a causa de los sabañones, uñas largas, dentadas y negras, manos y brazos cubiertos de sarna, piel oscura, un carcamal podrido, espinazo encorvado, jorobada, coja, los pies planos, «delgada como la tripa de una vaca», piernas gotosas, tobillos que desbordan sobre los zapatos, pies hediondos, un nido de piojos, un ser informe, un monstruo, un adefesio, piel que apesta a sudor, voz que grazna, gestos desgarbados, porte vulgar, una mujerona inmensa, una enana repugnante, una fregona, gorda y sucia, un ovillo, una varilla de ballena larga y seca, un esqueleto, una sombra (...) semejante a una mierda a la luz del farol, peor de cuanto habrías imaginado, pero que odias, aborreces, a la que querrías escupir a la cara o en cuyo pecho desearías sonarte las narices, *remedium amoris*, que juzgarías un verdadero antídoto para los demás, una furcia desaliñada, mugrienta, gruñona, desagradable, hedionda, bestial, ramera si se presenta la ocasión, obscena, vulgar, pordiosera, grosera, andrajosa, ignorante, lengüilarga (...) Si se enamora de ella, se postra para admirarla para siempre.









Calibán
William Shakespeare
La tempestad, I, 2 (1623)
Próspero: ¿Tú, infecto esclavo, engendrado por el mismo demonio a tu maldita madre, avanza!
Calibán: ¡Que el maligno rocío que barría mi madre con una pluma de cuervo sobre el malsano aguazal os inunde a los dos! ¡Que un viento sudoeste sople sobre vosotros y os cubra la piel de úlceras!
Próspero: Ten la seguridad de que, por ello, esta noche padecerás calambres y dolores de costado que te cortarán la respiración. Los erizos, durante la parte de la noche que les sea permitido obrar, se cebarán todos en ti. Serás cribado de picaduras tan numerosas como las celdas de un panal de miel, y cada pinchazo será más doloroso que si proviniese de una abeja.
Calibán:Tengo derecho a comer mi comida. Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por vez primera, me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella; me enseñaste el nombre de la gran luz y el de la pequeña, que ilumina el día y la noche. Y entonces te amé y te hice conocer las propiedades todas de la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles. ¡Maldito sea por haber obrado así!... ¡Que todos los hechizos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos caigan sobre vos! ¡Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio! ¡Y me habéis desterrado aquí, en esta roca desierta, mientras me despojáis del resto de la isla!
Próspero: ¡Oh esclavo impostor, a quien pueden conmover los latigazos, no la bondad! Te he tratado a pesar de que eres estiércol, con humana solicitud. Te he guarecido en mi propia gruta, hasta que intentaste violar el honor de mi hija.
Calibán: ¡Oh, jo! ¡Oh, jo!... ¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario, poblara la isla de Calibanes.
Próspero: ¡Esclavo aborrecido, que nunca abrigarás un buen sentimiento, siendo inclinado a todo mal! Tengo compasión de ti. Me tomé la molestia de que supieses hablar. A cada instante te he enseñado una cosa u otra. Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu propia significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer. Pero, aunque aprendieses, la bajeza de tu origen te impedía tratarte con las naturalezas puras. ¡Por eso has sido justamente confinado en esta roca, aun mereciendo más que una prisión!
Calibán: ¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir. ¡Que caiga sobre vos la roja peste por haberme inculcado vuestro lenguaje!

Páginas 174-175:

Lucas Cranach, *La fuente de la juventud*, 1546, Berlín, Gemäldegalerie

Página anterior:

Georges de la Tour, *Tocador de zanfonía*, 1628-1630, Nantes, Musée des Beaux Arts

Bartolomeo Passerotti, *Comedor del brazo*, siglo XVI, Milán, colección privada

Miguel Ángel viejo
Miguel Ángel Buonarroti
Rimas (1623)
Me zumba un abejorro en la cabeza,
soy un saco de piel, huesos y nervios,
tres píldoras de pez en la vejiga.
Ojos viola, débiles, cansados,
dientes como teclas de instrumento
que la voz dejan pasar o la detienen.
Mi rostro causa espanto a quien lo mira;
y del campo sembrado y aún seco
a los cuervos mi ropa ahuyentaría.
Una araña anida en un oído,
en el otro nocturno canta un grillo;
insomne estoy y ronco sin respiro. (...)
¿De qué me sirven tantos monigotes
para acabar haciendo como aquel
que pasó el mar para ahogarse en mocos?
El arte apreciado, con que un tiempo
tanta fama tuve, me ha llevado a esto,
pobre, viejo y esclavo de los otros,
una ruina, si no muero presto.

A sí mismo
Andreas Gryphius (siglo XVII)
Notte, lucente notte, I, 48
Tengo horror de mí mismo: me tiemblan [los miembros
cuando los labios y la nariz y las cuencas [de los ojos
ciegos por la vigilia y el aire fatigoso de [la respiración
observo y las cejas ya inexistentes.
La lengua, negra por la sequedad, cae [con las palabras
y masculla algo; el alma cansada invoca
al gran consolador, la carne huele a tumba,
los médicos se marchan, regresan los [dolores,
mi cuerpo solo es venas, piel y huesos.
Sentar es mi penar, yacer es mi tormento.
Muletas necesitan ya mis piernas.
¿Do está la noble fama, los honores, la [juventud y el arte?
En llegando esta hora todo es humo y [niebla.
Es una angustia que viene intencionada [a matarnos.

Ricardo III
William Shakespeare
Ricardo III, I
Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de esta bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo; terminado a medias, y eso tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro... ¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, a no ser espiar mi sombra al sol, y hago glosas sobre mi propia deformidad! Y así, ya que no pueda mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos.

piedad vibra en los versos con que **Miguel Ángel** o **Gryphius** pintan su propia fealdad senil. Comienza también una reflexión piadosa sobre una fealdad que produce dolor y al mismo tiempo maldad: otro tema que retomará el romanticismo. Véase la forma amargamente piadosa con que **Shakespeare** representa el sufrimiento de Calibán o de Ricardo III, sugiriendo que la causante de su maldad es la mirada rencorosa con que los demás han considerado su fealdad.
La misma comprensión ante los defectos humanos aparece también en muchos pintores, cuyos retratos de rostros grotescos no pretendían ser una burla de los desventurados ni una representación del mal, sino una muestra de la enfermedad o de la acción fatal del tiempo.